

عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

المجلد الخامس والعشرون - العدد الثالث - يناير/ مارس ١٩٩٧

في الأدب والنقد

- في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية.
- الخلفية الفلسفية في النظرية التوليدية.
- الانزياح وتعدد المصطلح.
- السيميوطيقا والعنونة.
- علاقة النص بصاحبه.
- بواكير النقد الأدبي في الخليج العربي.
- التحليل النفسي للشعر بين الوسيلة والغاية.
- نظرية الشعر في اليونان القديمة.
- القومية في شعر الأخطل الصغير.
- البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي.
- المقاومة في شعر ثيساربايخو.

عالم الفكر

مجلة دورية مُحَكَّمة تصدر أربع مرات في السنة

المجلد الخامس والعشرون - العدد الثالث - يناير / مارس ١٩٩٧

رئيس التحرير : د. سليمان العسكري

مستشار التحرير : د. عبدالمالك التميمي

هيئة التحرير : د. تركي الحمد

د. خالدون النقيب

د. رشاد حمود الصباح

د. محمد جابر الأنصاري

د. محمد رجب النجار

مديرا التحرير : نوال المتروك - عبدالسلام رضوان

Subscribed Organization

General Organization Of the Alexan-

and Library (GODAL)



تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

عالم الفكر

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

مجلة فكرية محكمة ، مهمت بنشر الدراسات والبحوث المتممة بالأصالة النظرية والإسهام النقدي في مجالات الفكر المختلفة .

قواعد النشر بالمجلة :

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات - والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية :

- ١- أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره .
- ٢- أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والفرائط والرسوم اللازمة .
- ٣- يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة و ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .
- ٤- تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ٥- تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري .
- ٦- البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .
- ٧- تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة .

● الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم .

ترسل البحوث والدراسات باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب : ٢٣٩٩٦ الضمقة ١٣١٠٠ الكويت - فاكس : ٢٥٣١٢٢٩

المحتويات

٣	في الأدب والنقد
٩	في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية د. محمود الذوايدي
٤٥	الخلفية الفلسفية في النظرية التوليدية د. بنكيران أحمد الطيب
٥٧	الانزياح وتعدد المصطلح أحمد محمد ويس
٧٩	السيميوطيقا والعنونة د. جميل حداوي
١١٣	علاقة النص بصاحبه د. قاسم المومني
١٢٩	بواكير النقد الأدبي في الخليج العربي د. إبراهيم عبدالله غلوم
١٦٧	التحليل النفسي للشعر بين الوسيلة والغاية د. فتحة محمود فرج العقدة
١٩١	نظرية الشعر في اليونان القديمة د. فؤاد المرعي
٢٣٥	القومية في شعر الأخطل الصغير د. سعاد عبدالوهاب عبدالرحمن
٢٥٩	البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي د. حسين جمعة
٢٩٥	المقاومة في شعر نيساربايخو د. محمد عبدالله الجعيددي

تمهيد

يصدر عدد (أبريل ١٩٩٧) - العدد الرابع من المجلد الخامس والعشرين - تكمل مجلة عالم الفكر ربع قرن من عمرها، ويكون قد صدر منها مائة عدد حافلة بالعطاء الفكري والثقافي الرفيع. وقد رأت هيئة التحرير أن يجيء الاحتفال بهذه المناسبة من خلال عقد ندوة تعالج إحدى قضاياها الفكرية الكبرى. ومن ثم بُدئ بالفعل في الإعداد لندوة عالم الفكر حول «الفكر العربي المعاصر، تقييم واستشراف»، على أن تعقد في إطار «مهرجان القرين الثقافي الرابع» الذي ينظمه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (نوفمبر/ ديسمبر ١٩٩٧)، وتنتشر بحوثها ومناقشاتها في عدد أبريل ١٩٩٨ من «عالم الفكر».

وتتلخص أهداف هذه الندوة، التي تشارك فيها بالبحث والتعقيب والنقاش، نخبة متميزة من المفكرين العرب، في تقديم رؤية نقدية للفكر العربي على مدى نصف القرن الأخير، وإلقاء الضوء على إشكاليات ومعوقات تقدم الفكر العربي وازدهاره، وأخيرا استشراف المستقبل.

وفيما يتعلق بالهدف الأول، لن تسعى أبحاث الندوة إلى أن تكون محاولة للرصد التاريخي، فعملية الرصد تناولتها بحوث كثيرة على مدى السنوات السابقة، وإنما ستركز اهتمامها على التقييم النقدي للتيارات الرئيسية في هذا الفكر (محور «اتجاهات الخطاب الفكري العربي المعاصر») وإنجازاتها وأوجه إخفاقاتها وموقع كل منها وتأثيره في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية المعاصرة والآفاق المستقبلية لأطروحاتها.

وفيما يتعلق بالهدف الثاني - إشكاليات الفكر العربي ومعوقات ازدهاره - فإن أبحاث المحور الثاني ستركز على دراسة التحولات الاقتصادية والاجتماعية

وانعكاساتها الفكرية، والإشكاليات المتعلقة بالسلطة في مختلف تجلياتها المجتمعية والسياسية، وحرية الفكر وحرية وصول الفكر إلى الجماهير، والطابع النخبوي للفكر العربي، والعلاقة بين الفكر والواقع.

وأخيراً ستعالج أبحاث المحور الثالث، والمتعلقة باستشراف المستقبل، قضية «الفكر العربي والزمن»، أو موقع الفكر العربي الآن من مسيرة النهضة الأولى في مطلع القرن، وموقع الفكر العربي في ساحة الفكر العالمي المعاصر، ومحاولة الإجابة عن السؤال: أين نحن من عصر الثورة المعلوماتية الثانية والعولمة والمستجدات الاقتصادية والتكنولوجية والسياسية في العالم.

وقبل أن نترك القارئ لصفحات هذا العدد، والذي يضم نخبة مختارة من الدراسات النقدية والأدبية، نكرر له الوعد أن تواصل هذه المجلة - التي تابعت وواكبت على مدى خمسة وعشرين عاماً أحداث العصر الفكرية والثقافية وخاصة واقع الفكر العربي - سعيها إلى مزيد من الإسهام في مسيرة النهوض الإبداعي للفكر العربي، وإلى أن تكون أداة رئيسية من أدوات ازدهاره مع دخول العالم - وعالمنا العربي معه - إلى القرن الحادي والعشرين.

رئيس التحرير

في الأدب والنقد

في الدّالات الميتافيزيقية للمرموز الثقافية

د. محمود الذواوي*

أولاً: نحو أنسنة علوم الفرد والمجتمع
تطمح هذه الدراسة إلى المساهمة برؤية جديدة في فهم ما نريد أن نطلق عليه هنا «بعالم الرموز» عند الإنسان . فاللغة والدين والعلم والفكر والقيم والتقاليد الثقافية . . . هي جزء من الرصيد الرموزي الضخم الذي ينفرد به الإنسان . ويندرج اهتمامنا بسبر عالم الرموز هذا في فلسفة مبدأ العودة إلى أسس الأشياء : Return to Basics الذي شاع اللجوء إليه في بعض علوم الإنسان والمجتمع منذ السبعينات من هذا القرن على وجه الخصوص . فعالم اللسانيات Linguistics الأمريكي المشهور نوام شمسكي انطلق في فهمه وتفسيره للسلوك اللغوي عند الإنسان من الأسس الفطرية للمقدرة اللغوية التي يتميز بها العقل البشري^(١). أما ما يسمى بعلماء البيولوجيا الاجتماعيين Sociobiologists فقد رأوا من جهتهم أن أصول بعض السلوكات الاجتماعية هي أصول بيولوجية أولاً وقبل كل شيء^(٢).
ومن هذا المنطلق نرى أن اندفاعنا لتسليط الضوء المكثف على عالم الرموز عند الإنسان يمثل عودة مباشرة إلى صميم كينونة الإنسان نفسه . إذ أن ما يميز هذا الأخير عن غيره من الكائنات بطريقة حاسمة وفاصلة هو عالم رموزه المائل . فإذا كان الإنسان قد مثل وما زال يمثل أكبر لغز للفلاسفة والعلماء والمفكرين في القديم والحديث فإن عالم رموزه هو في نظرنا المصدر الأول والأخير في تحديد شكل ومضمون «لغزته» . فمحاولة التقدم في فك اللغز الإنساني على كل المستويات لا يمكن في رأينا أن يتم بدون السبر والغور الجديين في أصباق دنيا عالم رموزه .

(*) أستاذ علم الاجتماع - تونس .

عالم الفكر

فهم وتفسير السلوك الإنساني فرداً وجماعة لن يكون لها المصادقية العلمية الجديرة بتلك الصفة ما لم يعط عالم الرموز عند الإنسان دور الصدارة في ذلك .

فطرح ظاهرة عالم الرموز للبحث يستعد إذن شرعيته من مركزية عالم الرموز في تركيبة الإنسان أولاً وكون أن الفترحات المعرفية في هذا المجال تمثل قمة ترسانة المعارف جميعاً . ثانياً : إنها المعرفة التي ليس بعدها من معرفة بالنسبة لفهم الإنسان وجماعته .

فمحاولتنا الأولية هذه لإلقاء بعض الضوء على عالم الرموز عند الإنسان كشفت لنا - كما سوف نرى في أجزاء هذا البحث - عن دلالات جديدة بخصوص طبيعة عالم الرموز ومن ثم الطبيعة البشرية نفسها ، فتملك الكائن الإنساني للرصيد الرمزي الهائل يضيف على طبيعة الإنسان - وفقاً لتحليلاتنا هنا - لمسات غير حسية أوميتا فيزيقية^(٣) . أي أن وظائف عالم الرموز لا تقتصر على الوظائف المحدودة التي تقدمها تلك الرموز للإنسان في مكان وزمان معينين ، وإنما تتجاوزها إلى القيام بوظائف ذات طبيعة مطلقة لا تتقيد بالحدود نسبية الزمان ولا المكان . فالفكر الإنساني - على سبيل المثال - الذي يكتب له الخلود هو بالتأكيد من هذا القبيل ، فسرمدية هذا الفكر تسمح من ناحية للإنسان بالتشابه النسبي مع الإله المتصف بالأزلية والأبدية المطلقتين بغض النظر عن اختلاف عوامل الزمان والمكان . ومن ناحية أخرى ، فإن تأثير سلوكيات الأفراد والجماعات بقوة شحنة عالم الرموز تتغلّب عادةً على قوة المؤثرات المادية بحيث تصبح مثلاً انتفاضات الشعوب المدرعة بلذخيرة عالم الرموز قوةً صادرة تشبه القوة الإلهية التي تعصف بالمستعمرين والظغاة مهما تصلب عود سلطاتهم المادي .

إن دراسة هذه الجوانب الخفية لعالم الرموز عند الإنسان بقيت مهمشة تماماً في العلوم الإنسانية والاجتماعية الوضعية الغربية المعاصرة . وهو أمر منتظر لاغربة فيه . إذ أنها علوم - كما هو معروف - تنبني مبدأ رفض وضع الجوانب غير المحسوسة لطبيعة الأشياء والظواهر تحت طائلة أطر وأدوات ومناهج . . . العلم الوضعي الذي سيطر سلطانه على معظم مجالات المعرفة منذ عصر النهضة . إن رؤية وتوجه هذا العلم أفرزتها ظروف خاصة عرفتتها الحضارة الغربية منذ القرن السابع عشر ، وبالتالي فلا ينبغي أن يكون منظور هذا العلم النموذج المثالي الوحيد لكسب وإرساء تراث علمي إنساني ذي مصداقية عالية وعالمية . فالعلماء عرباً ومسلمين وأعاجم مطالبون باتخاذ موقف نقدي من أمس العلم الوضعي التقليدي . أي تمييز الخيط الأبيض من الخيط الأسود منه .

إذ أن هدف العلماء من مغامراتهم العلمية يجب أن يظل دوماً محاولة الغوص في منعرجات حقيقة طبيعة الأشياء . إن ما همش أو رفض الوضعيين درسه وفهمه وتفسيره من ملامح ظاهرات ماسموه بعالم اللامحسوس أو عالم الروحانيات يجب أن تقع عودته بصورة طبيعية إلى أحضان العلوم بكل فروعها وخاصة الإنسانية والاجتماعية منها . فإحداث الوضعيين للقطعة بين العالمين - المحسوس وغير المحسوس - موقف العلم منه براء . وإن استمرارية هذه القطعة لا يمكن إلا أن تشو في النهاية مصداقية الفهم والتفسير العلميين للظواهر المدروسة .

إن ما نطرحه في هذا البحث يبرز بوضوح أن فهم وتفسير ألتأاز سلوك الأفراد والجماعات يقيان منقوصين بدون الكشف على الوجهة الأخرى (الجانب غير الحسي) لطبيعة عالم الرموز عند الإنسان . فهو جانب يجب على العلم

العالم الفكر

التزيه الاعتراف به والتعمق في فك خباياه . فبذلك فقط يمكن لترسانة علوم الإنسان والمجتمع أن تكتسب مصداقية علمية مشرفة . ولا ترتدد في مساعينا العلمية في التعمق في عالم الرموز من الاستعانة بالرؤية التراثية العربية الإسلامية التي سوف نتضح مساهمتها بشيء من التفصيل خاصة في بعض أجزاء هذه الدراسة .

ويبقى هدفنا الأساسي من هذا الطرح لعالم الرموز هو تحويل الجوانب الملموسة للظواهر إلى دلالات مجسمة يسهل التعامل معها بالرؤية العلمية التي يتساوى عندها الاهتمام بكل من عالم المحسوسات وعالم غير المحسوسات . وبتعبير العلوم الوضعية الحديثة فنحن نسعى في هذا البحث إلى القيام بنوع من الامبريقية Empiricism للملامح غير المادية للرموز . وهو بداية لجهد علمي فردي لا يكاد يجد أي عون ومساعدة من مفاهيم ونظريات ومعطيات . . ترسانة العلوم الحديثة التي تعتني بدراسة المجتمع والإنسان ورموزها .⁽⁴⁾

ونحن نأمل في النهاية أن نسمع لنا المعطيات الامبريقية حول عالم الرموز وجوانبه غير الحسية بالقدرة على بناء أطر نظرية تؤهلنا أكثر إلى اكتساب مصداقية تفسيرية للسلوك الفردي والجماعي . فالمعرفة العلمية الموثوقة برويتها تحتاج في تركيبها إلى رافدي الامبريقي والنظري .

ثانيا : الإنسان كائن ثقافي بالطبع

لقد أطلق الفلاسفة والمفكرون الاجتماعيون القدماء أمثال أرسطو وابن خلدون على الإنسان بأنه كائن مدني أو اجتماعي بالطبع . ويتفق اليوم مختصو العلوم الإنسانية والاجتماعية كعلماء النفس والاثروبولوجيا والاجتماع بأن الكائن الإنساني هو كائن ثقافي بالطبع أيضا . أي أنه الكائن الوحيد الذي يتميز عن غيره من الكائنات بنسق معقد يسميه هؤلاء بنسق عالم الرموز⁽⁵⁾ . فعلى هذا المستوى يتفوق الإنسان تفوقا كليا على عالم الحيوانات والحشرات والدواب من جهة ، وعالم ما يعرف اليوم بالذكاء الاصطناعي أمثال الحاسبات والكمبيوتر من جهة ثانية⁽⁶⁾ . فمن بين مكونات هذا النسق الرموزي عند الإنسان هي اللغة المكتوبة والمنطوقة والقيم والمعايير الثقافية والمقدرة على استعمال أدوات ورموز المعرفة والعلم . فهو الكائن الوحيد الذي يتمتع بأنساق رفيعة المستوى في المجالات الرموزية أمثال الدين والأساطير والسحر . . وهو كذلك فريد في تميزه بالمقدرة على التفكير وتطوير عالم الأفكار إلى مستويات جد معقدة ومتشابهة التركيبية⁽⁷⁾ . فمن هذه الأمثلة المحدودة فقط يصبح من الشرعية بمكان تسمية الإنسان بالكائن الرموزي Homo sy Mbolicus أو الثقافي⁽⁸⁾ .

فهذه الخاصية الثقافية الجوهرية في طبيعة الكائن البشري أصبحت العامل الرئيسي الذي يستعمله خاصة علماء الاثروبولوجيا والاجتماع في فهم وتفسير السلوك الإنساني على المستويين الفردي والجماعي . فبالنسبة لهم فكما يتأثر سلوك الحيوانات والطيور والحشرات . . بعامل الغريزة البيولوجي يتأثر سلوك معشر بني البشر إلى درجة كبيرة بمؤثرات المعطيات الثقافية المشار إليها هنا .

ثالثا : المدلولات الظاهرية والباطنية للرموز

إن للغة والفكر والعقائد الدينية والمعرفة والعلم - كرموز يتميز بها الإنسان عن غيره من الكائنات - مدلولات ظاهرة من ناحية ، وأخرى باطنية أو رموزية من ناحية أخرى . فالمدلول الظاهري او المادي للعنصر اللغوي عند الإنسان يتمثل أساسا في كون اللغة - مثلا - أداة اتصال وتخطب وتضاهم بين الناس⁽⁹⁾ .

فمختص علوم اللغات في العصر الحديث يهتمون في المقام الأول بتلك الوظائف العملية للغات. ويذهب في نفس الاتجاه علماء الاجتماع والانثروبولوجيا المحدثون الذين درسوا الأنساق الدينية أمثال دوركايم وليفي ستراوس^(١١). فالديانات في المجتمعات البدائية والمتحضرة على السواء ينظر إليها من طرف هؤلاء العلماء وأمثالهم على أنها نظم ثقافية ذات وظائف ملموسة بالنسبة لمعتققيها. فمن بين تلك الوظائف إنشاء لحمة تضامن بينهم، وهي نفس الوظيفة التي أبرزها ابن خلدون في كون أن مجيء الدين الإسلامي للقبائل العربية الكثيرة النزاعات والحصامات أدى إلى توثيق عرى التضامن بينها أو إلى ما أطلق عليه بالعصبية^(١٢). ولكن عند التحليل نجد أن مدلولات عالم الرموز عند الإنسان تتعدى المستوى الظاهري أو المحسوس المشار إليه إلى مدلولات مقابلة: خفية ورموزية وروحية وميتافيزيقية^(١٣). وبعبارة أخرى، فعالم الرموز الذي يتميز به الكائن البشري هو عالم ذو طبيعة جدلية مثله مثل الكثير من ملامح الوجود الإنساني. ورغم ذلك، فإن العلوم الوضعية الحديثة الغربية - بحكم خلفيتها التاريخية الاجتماعية - لم تهتم بفهم دراسة هذا «الجانب الآخر» لمعاني الرموز التي يستعملها بنو الإنسان. فغاب التصور الجدلي عندها (الجانب الظاهري - الجانب الباطني) في دراساتها لأنساق عوالم الرموز في الثقافات والحضارات الإنسانية. فهذا «الجانب الآخر» المفقود هو الذي نود إبراز البعض من ملاحه هنا في هذه الدراسة.

رأبعا: المدلول الرمزي / الميتافيزيقي للغة

اللغة كرمز تميز للإنسان لا تقتصر وظائفها على قضاء حاجات البشرية الآنية والمربوطة بزمان ومكان معينين كتتحقيق عملية تفاهم الناس وتخطابهم في فضاء وفترة زمنية محددين. بل هي لها وظائف تتعدى الحدود الزمانية والمكانية وحتى البيولوجية للوجود الإنساني.

فعلى المستوى الجماعي تمكن اللغة المكتوبة على الخصوص المجموعات البشرية من تسجيل ذاكرتها الجماعية والمحافظة عليها وتخليدها، وذلك رغم اندثار وجودها العضوي والبيولوجي كمجموعات ورغم إمكانية تغييرها للمكان وعيش أجيالها اللاحقة في عصور غير عصورها. فمحافظة اللغة العربية محافظة كاملة على النص القرآني خير مثال على مقدرة اللغة التخيلية بخصوص حماية الذاكرة والتراث الجماعي من واقع الفناء المتأثر بالتأكيد بعوامل الزمن والبيئة والوجود البيولوجي الجسمي لذات تلك المجموعات البشرية.

وكذلك الأمر بالنسبة للأفراد. فالكتّاب العاقبة في كل الحضارات البشرية وعبر العصور ما كانوا يستطيعون تخليد أفكارهم ومبادئهم بالكامل لولا توفر اللغة المكتوبة المتطورة على الخصوص في ثقافتهم. فأفلاطون وأرسطو واختاتون والمعري وابن خلدون وابن رشد وروسو وماركس ..

ما كان لأفكارهم أن تصمد أمام عواقي الزمن لقرون طويلة وربما إلى أجل غير مسمى لولا أنها لم تحفظ في لغات مكتوبة. فهذه الأخيرة تعطي إذن رصيد ذاكرات الشعوب وأفكار الشخصيات العبقريّة على الخصوص نوعاً من الخلود والأزلية.

وكما سوف نرى في بقية هذا البحث، فإن الرموز الثقافية التي يتميز بها الإنسان لا تكاد تخلو من لمسات ميتافيزيقية بالمعنى الوارد أعلاه، وإن اختلفت حيثيات أشكال ومضامين تلك اللمسات الميتافيزيقية من رمز ثقافي إلى آخر.

خامساً: التقنية الترميزية وتحليل الإنسان

إن مقدرة الرموز على السماح للإنسان بالتمتع بنوع من الخلود تحسن مستواها مع اكتشافات التقنية الحديثة المتطورة . فمقدرة هذه الأخيرة على تسجيل الصوت والصورة الملونة بواسطة عملية الترميز Codification تعد آخر مثال حي على مقدرة الرموز في تحليل الصوت والصورة الحية الطبيعية للكائنات الحية والظواهر الجامدة . فتقنية الفيديو هي أكمل طريقة حتى الآن يمكن استعمالها لتحليل الصوت والصورة والحركة في أكمل صورة عفوية وطبيعية ممكنة . فكوكب الشرق أم كلثوم ، لم تعد توجد بيننا بجسمها ولكنها لا تزال حاضرة بيننا بصوتها العذب ، ومسكها لمديله المعروف وأهاتها وحركاتها المشهودة على ركع الغناء أمام عشاقها الحضور في أول كل خميس من شهور السنة الاثني عشر . إن خط القطيعة بين الكائن الإنساني العاقل (أي المستعمل للرموز) من ناحية ، وبقية الكائنات الحية الأخرى من ناحية ثانية يقع في رأينا بالتحديد على مستوى حجم رصيد الرموز الذي يتمتع به كل منها ومدى قدرتها على التعامل معها واستعمالها . فمقارنة الإنسان بغيره من الكائنات الطبيعية والأدوات المصنوعة المتسمة بشيء من الذكاء مثل الكمبيوتر لا يمكن أن تكون مقارنة واقعية بدون تشخيص المقدرة الرموزية عند كل صنف من هذه الأصناف الثلاثة . فكل التحاليل لطبيعة عالم الرموز مجمعة على أن بني البشر يتفوقون تفوقاً مطلقاً على أكثر أنواع الكمبيوتر ذكاء اصطناعياً وعلى أذكى أصناف القردة (١٣) والأمل ضئيل عند المختصين في دراسة الذكاء الاصطناعي أن يتوصل الإنسان في يوم ما إلى صناعة كمبيوتر ذي مهارات في استعمال الرموز تقرب من بعيد أو من قريب مقدرة الإنسان الرموزية التي أهلتة لوحده ليكون سيد العالم^(١٤).

سادساً: المدلول الروحي - الأذلي للرموز

إن التأمل في المدلولات الخفية للرموز كاللغات والديانات والقيم الثقافية . . . يكشف أنها تحمل في طياتها مدلولات ميتافيزيقية أوروبية ، كما أشرنا .

فالجنب الميتافيزيقي واضح المعالم في العقائد الدينية . فعن طريق ممارسة الشعائر الدينية من صلاة وصيام وذبح للقران . . . يتصل الإنسان بالعالم الماورائي : بالإله وبالرب . وهو كذلك على اتصال بالعالم الميتافيزيقي إذا كانت تصرفاته ومساعيه هنا على أديم الأرض مستوحاة من وحي السماء . فمدلولات العقائد الدينية لا تقتصر إذن على وظيفة التضامن الاجتماعي بين الناس بل تشمل أيضاً الجنب الروحي الذي يربط إنسان الأرض بالعالم الأذلي .

وكذلك الشأن بالنسبة للغات كرموز ثقافية إنسانية . فوظيفة اللغات - كما رأينا - لا تنحصر في استعمالها العملية بين بني البشر . وإنما تحتوي هي أيضاً على المدلول الروحي - الأذلي . فوصاء الكتب المقدسة لديانات بني الإنسان هي اللغات البشرية . فاللغة ذات صلة وشيجة في حفظ الكلام المقدس والتعامل معه ، وتقنيته من كسب رهان الخلود كما يشهد بذلك نص القرآن الكريم . كما أن اللغة هي الوسيلة الرئيسية التي يلوذ إليها الإنسان في كل الديانات والمعتقدات تقريباً في القيام بصلواته وتضرعاته . . . إلى الإله : العالم الأذلي أو العالم الماورائي .

والقيم كرموز ثقافية مشبعة هي الأخرى باللمسات الروحية الأذلية فقيم العدالة والحرية والمساواة مثال على ذلك . فالتناس عند ما يطالبون بممارسة هذه القيم في الواقع الاجتماعي طاماً يستوحون ذلك من عالم ميتافيزيقي : الإله أو الطبيعة «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً» .

ولم تقصر الديانات في الدعوة إلى صيانة تلك القيم وأمثالها لبناء المجتمع الأفضل . فالإسلام مثلاً جعل من قيمة العدل قيمة مطلقة . فالعدل واجب لصالح العدو أو ضد النفس «وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل»^(١٥) . «واعدلوا هو أقرب للتقوى»^(١٦) .

ولعل تشبع تلك القيم بالدولوات الروحية والماورائية هو الذي مدها بذخيرة تأثير أذلية من حيث تأثيرها الأبدي على حركة المجتمعات والحضارات الإنسانية . فقيام الثورات الكبرى على مر التاريخ الإنساني كانت دائماً تحركها وتوجهها على الأقل البعض من القيم الإنسانية الخالدة . فالثورات الفرنسية والأمريكية والروسية المعاصرة تأثرت بدرجات مختلفة بقيم العدالة والمساواة والحرية . وكذلك الأمر بالنسبة لحركات التغيير في الاتجاه الديمقراطي الذي تشهده اليوم أوروبا الشرقية والاتحاد السوفيتي والعديد من مجتمعات العالم الثالث . هذه الأمثلة الثلاثة تفيد أن ماسميناه بعالم الرموز عند الإنسان هو عالم مشحون بالدلالات الروحية والميتافيزيقية . وكون أن الكائن الإنساني ثقافي بالطبع يقودنا إلى التأكيد أنه روعي ميتافيزيقي بالطبع أيضاً . ومن ثم ففهم الإنسان الذي يتصف بالمصادقية العلمية يبقى مشوهاً إن هو ترك جانباً أو همش الجانب الروحي الماورائي لطبيعة الإنسان^(١٧) .

سابعا : ملامح القدسية في المخ / العقل البشري وتأثيرها على السلوك

إذا كانت الرموز الثقافية التي يتميز بها الإنسان كالفكر واللغة والعقيدة . . تضفي عليه لمسات روحية وماورائية في عمق كينونته كإنسان فإن ذلك لا ينبغي أن يحدث الدهشة والتعجب ، إذ أن وعاء تلك الرموز المتمثل في المخ / العقل يتصف هو الآخر بملامح قدسية روحية ميتافيزيقية . فالخ منذ القدم وفي معظم الحضارات الإنسانية كان دائماً محاطاً بشيء من التقديس عند الشعوب . ويرجع ذلك أساساً إلى الاعتقاد من جهة أن المخ (أو جزءاً منه) يتحكم في حياة وموت الكائنات الحية وأنه من جهة أخرى هو مصدر ما أطلقنا عليه هنا بعالم الرموز الذي يختص به الإنسان . إن الشعور والسلوك التقديسيين عند بني البشر ارتبطا دائماً بمعان ميتافيزيقية تعدى قدرة وإدراك الإنسان . فكل المجموعات البشرية تقوم بشعائر ذات طبيعة تقديسية عند ميلاد وموت الأفراد . فسر الحياة والموت لا يزال يمثل تحدياً قاهراً لبني الإنسان في الشرق والغرب وفي الشمال والجنوب .

إن الاعتقاد بأن المخ هو مصدر الحياة والموت لم يفنعه الطب الحديث . فأخر تعريف اكلينيكي لظاهرة الموت من طرف أطباء اليوم جاء يؤكد بأن الكائن الإنساني يفقد نبض الحياة لاسبب توقف نبضات قلبه - كما كان يعتقد - بل بسبب موت مخه .

أما العقل الذي هو تلك الطاقة الرمزية التي يتميز بها الإنسان والتي تتخذ من المخ وعاءاً فيزيولوجيا وكيمائيا وبيولوجيا وعصبيا لها فلا بد أن يكون له دور حساس في إضفاء صفة القدسية على المخ / العقل

البشري التي يعكسها شعور وسلوك المجتمعات الإنسانية عبر تاريخها الطويل . فالعقل أو كما سماه أحد العلماء الأمريكيين : The universe Within أو «الكون الداخلي» للإنسان هو مجموعة تلك المهارات التي تميز بني آدم عن غيرهم من الكائنات مثل اللغة والتفكير المنطقي بكل أصنافه والذاكرة والنسيان والمقدرة اللفظية والإبداعية والأحلام التنبؤية وغير التنبؤية وعملية الشعور بالذات Consciousness ودور اللاشعور Unconsciousness في الاكتشافات العلمية والمعرفية . . كلها ظواهر وأحداث تجري على مسرح هذا الكون الداخلي للإنسان^(١٨) . فاليحوث الحديثة المقارنة لعالم الإنسان بعالم الحيوان على مستوى امتلاك واستعمال الرموز تفيد بما لا يدع مجالاً للشك أن الفرق شاسع جداً بين الفريقين .

ومن ثم جاءت شرعية انتقاد علماء النفس السلوكيين The Behaviorists على الخصوص الذين تنبوا دراسة سلوك الإنسان على نفس الأسس التي درسوا بها سلوك الكلب والحمام والفأر^(١٩)

فالعقل المدمج بلخبرة الرموز امتلاكاً واستعمالاً هو الطاقة الوحيدة التي تسمح للإنسان عند استعمالها الكامل أن يصبح شبه الإله . فأسرار الكون معروفة عند هذا الأخير . وليس هناك من مترشح بين الكائنات أكثر تأهلاً من مشاركة الإله نسيباً في معرفة أسرار الكون غير الإنسان : الكائن العاقل . والملاحظات الميدانية تشير في هذا الصدد إلى ذلك النوع من التقديس شعوراً وتصرفاً الذي يوليه الناس الأثيمون إلى علمائهم أو الشعوب المتخلفة إلى الشعوب المتقدمة في الميادين العلمية وما يتفرع أو ينتج عنها من ثمار العلم . إن ريادة الإنسان المعاصر لاكتشاف بعض أسرار الكون مكنته من التحكم سلباً أو إيجاباً في موارد طبيعة هذا العالم . فأصبح ينظر إليه وكأنه إله صغير بيده مقاليد الأمور يفعل ما يشاء . . . ولا يحتاج إلى كثير من الأدلة هنا لإبراز العلاقة العضوية بين امتلاك الإنسان للعقل من جهة وقدرته وحده على التأثير العميق على ملامح هذا العالم من جهة ثانية . فنكتفي بالإشارة إلى أن بقية الكائنات الحية لا يكاد يعرف عنها أي عمل غير غريزي قامت به لإحداث تغيير مقصود في بيئتها الطبيعية من جيل إلى جيل . المعروف عن تلك الكائنات أنها تبتدي في حياتها عبر الأجيال المتعاقبة بوازع غرائزها ، ومن ثم يغلب التشابه الكبير على طبائع أجيالها المتتابعة عبر العصور . ويرجع ذلك بالتأكيد إلى فقدانها للقدرة الرمزية الهائلة التي يتمتع بها عقل الإنسان .

فالمنع والعقل مصدران إذن لربط الإنسان بملامح القداسة والماوريات . إذ أن فيها وبواسطتها يشعر الكائن الإنساني ويجبر عوالم ما وراء المحسوس . ولعل هذا يفسر عدم تبني أخلاقيات Cthies تسمح بالقيام بعمليات نقل الألياف العصبية من شخص إلى شخص حتى في أكثر المجتمعات الغربية تقدماً في قطاعات العلوم الطبية المختصة في العصر الحديث . فالمنع والعقل مازالا يتمتعان بالوقار والهيبة وربنا بنوع من التقديس في حضارة يشهد تقدمها العلمي والتكنولوجي منذ بداية هذا القرن بأنها لا تعباً كبيراً باحترام التقاليد والمقدسات . وفي ذلك أكثر من دلالة على أنها - رغم تصلب عود ماديتها - لم تتخلص كلياً من تأثيرات ظلال عالم اللامحسوس في تعاملها مع الأشياء

ثامناً : مصدر تقديس الإنسان في القرآن

بكل وضوح ، الإنسان في القرآن هو خليفة الله في الأرض «إذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة»^(٢٠) وتبوء الإنسان لمكانة الخلافة لم يأت من عملية التطور التي نادى بها دارون وآتباعه .^(٢١) وإنما

هي في نظر القرآن حصيلة لقرار إلهي مقصود يتمثل في تفضيل الإنسان بمحض اختيار الإله عن بقية الكائنات الأخرى في هذا الكون المترامي الأطراف^(١). وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلاً»^(٢٢).

فالاختلاف في مسألة الإنسان اختلاف جذري هنا . فبينما يؤكد القرآن على التدخل السباوي المباشر في تشكيل طبيعة المخلوق الإنساني من بداية عملية الخلق تمنح الرؤية الداروينية إلى استعمال مؤثرات حركة التطور الطبيعية كعوامل حاسمة في رسم شكل ومضمون الإنسان كما عرف عبر العصور. وبذلك تجرد الداروينية صيرورة الإنسان من تأثيرات عالم الماورائيات ، وتقطع بحدة روابط الإنسان بالسماء . فالإنسان من هذا المنظور التطوري لا يمكن فهمه بموضوعية علمية ، إلا إذا درس بعيدا عن المؤثرات الميتافيزيقية واللاموضوعية . ومن هذا المنطلق تزايد عدد المدارس الفكرية التي تأثرت بشديد التأثير في دراستها للإنسان ومجتمعه بالرؤية الداروينية .

كانت المادية التاريخية والرضعية Posidivism والتجريبية Empiricism من بين المدارس الفكرية الغربية التي شهدتها الساحة الثقافية والعلمية في القرنين التاسع عشر والعشرين في المجتمعات الغربية على الخصوص . فكأن خلق الإنسان شديد الارتباط بعالم الماورائيات في النص القرآني .

فإن الأمر لا يختلف بالنسبة لتمييز الإنسان عن غيره من الكائنات . فعملية تكريم الإنسان عملية مقصودة أيضا ميتافيزيقيا . فالإنسان سيد كائنات هذا العالم في البداية والنهاية . فتكريم الإنسان هو من نوع الأمور المبدئية A'priori التي قررت من عل يوم استقبل الكون جنس الإنسان .

ولكن وقع هذا التكريم بمعطيات ذات طبيعة إلهية (ميتافيزيقية) جعلت الإنسان محل احترام وتقديس حتى من طرف الملائكة أنفسهم «فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين»^(٢٣) . فسجود الملائكة لأدم ماكانوا ليطالبوا به لولا حصول نفخ الروح الإلهية في الإنسان . وبعبارة أخرى فإن الإنسان بومضة هذه الروح في طبيعته أصبح فعلا خليفة الله في الكون : أي العنصر الثاني في الأهمية بعد الإله الخالق . وهنا ينكشف بالضبط عمق الجانب الميتافيزيقي للإنسان في التصور الإسلامي . فريادة الإنسان وسيادته في هذا الكون تعود في البداية والنهاية إلى تلقية بمفرده قدرا متميزا من الروح الإلهية . ومن ثم فهو أكثر المخلوقات ترشحا لأخذ المسؤولية الكبرى في هذا الكون «إن عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا»^(٢٤) . لأنه بسبب تلك النفخة الروحية السباوية اكتسب صفة التشابه النسبي مع الإله الأمر الذي يفسر شرعية تولي الإنسان للخلافة من بين كل الكائنات الأخرى .

تاسعاً : دور المقدرة الرموزية في فهم الإنسان

وردت مفردة الروح في القرآن بمعان مختلفة ، ونقتصر هنا على التعرض إلى معنيين من معانيها كما جاءت في القرآن لتبرز أن دراسة الإنسان ومحاولة فهم طبيعته تبقى ناقصة ومشوّهة إن أسقطت الجوانب الميتافيزيقية ودلالاتها من أي اعتبار في التأثير على كينونة الإنسان وسلوكه . فالروح أتت في القرآن بمعنى :

(١) ما به حياة الأنفس .

عالم الفكر

(٢) المقدرة الرمزية للإنسان . فالمنعنى الأول تفصح عنه آية «يسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا» (٢٥) . فالروح هنا هي مصدر إقامة الحياة في الكائنات الحية . وأن هذه الأخيرة ، بإفهام الإنسان ، عاجزة على بث الحياة في الموتى . فالروح كمصدر لإقامة الحياة هي إذن خصوصية إلهية تتعدى قدرات كل الكائنات . فالمدللول الميتافيزيقي للروح لا يحتاج إلى برهان . وأن علاقة الوجود الإنساني بالعالم العلوي علاقة مباشرة في المنظور الإسلامي . فمحاولة إحداث القطيعة بينه وبين العالم الماورائي لا يمكن إلا أن تكون قطيعة مصطنعة تضر في النهاية بمصداقية شفافية فهمنا وتعاملنا مع الكائن الإنساني .

أما المعنى الثاني للروح والوارد في الآية المشار إليها أعلاه «فلذا سوّيته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين» فهو يتنثل في تأويلنا فيما أطلقنا عليه سابقا بالطاقة الرمزية الهائلة التي يتميز بها جنس الإنسان . ومن أهم ملامح هذه الطاقة هو تمكين الإنسان من كسب واستعمال عدد ضخم من الرموز أهله بمفرده ليكون الكائن المفكر أو العاقل وفتحت له أبواب المعرفة والعلم على مصراعها حتى لا يبدو أن لها حدوداً . فهذه المقدرة الرمزية هي أساسا مانسميه العقل . فنظرية عالم النفس المشهور جان بياجيه Jean Piaget حول مراحل النمو العقلي أو الذهني عند الطفل والصبي مثال على تدخل عامل الرموز في تحديد المراحل الأربع التي تمر بها القدرات العقلية عند الإنسان حتى بلوغه اثنتي عشر أو خمس عشرة سنة (٢٦) وكذلك الشأن بالنسبة للعلماء المختصين بمقارنة عالم الإنسان العقلي بعالم الكمبيوتر . فظاهرة الوعي بالذات Seyconsciousness التي يعرفها الإنسان وينتقد إليها حتى أدكى أنواع الكمبيوتر ، لا يرجعها هؤلاء المختصون فقط إلى ضخامتها عند الكائن البشري من جهة ومحدوديتها عند كل أصناف منجزات الذكاء الاصطناعي من جهة أخرى ، وإنما يرون أن الفرق بين الاثنين يعود أيضا إلى طبيعة تشابك تفاعل الرموز عند كل منهما . فعند الإنسان يتميز تفاعل عدد الرموز الضخم بتفاعل معقد بينها بسبب كثافتها من ناحية والقدرة المرنّة للرموز على التفاعل مع بعضها في نفس الوقت وفي عديد من الاتجاهات من ناحية ثانية . أما الكمبيوتر وحتى في أعقد العمليات التي توصل إلى تصميمها اليوم العقل البشري فإن الباحثين يقرّون بأن البون بين عالمي الإنسان والكمبيوتر على مستوى كثافة الرموز والمقدرة والمرونة في استعمالها بون شاسع «وشاسع» جدا يعد ضربا من الحلم المتفائل بتقلص المسافة بين الاثنين حتى في الأمد البعيد (٢٧) .

فالعقل الذي يتميز به الإنسان عن سواه هو إذن حصيلة مباشرة لعالم الرموز . ومن ثم فهذا الأخير هو بيت القصيد بالنسبة للمخلوق الإنساني . فنقطة الفصل والقطيعة بين عالم الإنسان وعوالم الكائنات الأخرى هي بالتأكيد في مجال مدى تدرك كل منها بالرموز ومهارات استعمالها . وبعبارة أخرى فلبّ الإنسان أو روحه أو كنهه مطبوع ومتأثر في العمق بطبيعة الرموز التي تميزه عن غيره من أجناس الكائنات الأخرى . وكذلك الشأن في فهم وتفسير سلوك الإنسان . فبدون إعطاء المعطيات الرمزية مكانتها المركزية في الطبيعة البشرية ومدى تأثيرها في تشكيل السلوك البشري فرديا وجماعيا فإن فهمنا وتفسيرنا لذلك السلوك يبقى دائما قاصراً ومشوها . وفكر علماء النفس السلوكيين المعاصرين مثال من بين أمثلة فكرية أخرى على القصور والتشويع . فالعقل عندهم ليس إلا صندوق أسود Black Box لا شيء فيه ، أي خلو من بدور الرموز (٢٨) . فالنفي بذلك أو همس إلى حد كبير أهم عامل حاسم تميز به الإنسان . وهو عكس ما أكد عليه القرآن . فأول آية فيه

رمز واضح لا يقبل التأويل على أهمية مركزية عالم الرموز في دنيا البشر . فآية «اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان مالم يعلم » حبل (٢٩) بالرمز إلى مفاتيح أسرار عالم الرموز.

فالقراءة والكتابة والعلم هي بالتأكيد خصائص يتصف بها الجنس الإنساني دون سواء . إذ أنها رموز من النوع الرفيع أو المعقد الذي هو ليس في متناول بقية الكائنات ذات المستوى الأبسط من حيث تملكها واستعمالها لعالم الرموز . فعالم الرموز عند الإنسان عالم فسيح ومتشابه ، كما أشرنا . وتركيز القرآن في أول مخاطب بين السماء والنبي العربي على الدعوة الملحة إلى تعلم القراءة والكتابة وبذل الجهد لكسب رهان العلوم هو بدون ريب تركيز مقصود ويعيد كل البعد عن عامل الصدفة . كان يمكن أن يدعو القرآن محمداً في أول لقاء إلى الفلاحة أو إلى التجارة أو إلى الصناعة . . لكن القرآن لم يفعل ذلك ودعا بشدة إلى كسب رهان رموز أساسية : القراءة والكتابة والتعلم التي تقضي في نهاية الأمر إلى التجذر في رحاب المعرفة . ويبدو أن في هذا السياق القرآني لمسة نفسية . فعلم النفس الحديث يؤكد أن الانطباعات الأولى التي يسجلها الناس عن الأشخاص أو الأشياء طالما تبقى معهم على مستوى شعورهم الواحي ، وبالتالي تكون أقل عرضة للإهمال والنسيان . ومن هذه الرؤية لأسس التعامل مع نفسية بني آدم تأتي حكمة ومشروعية افتتاح القرآن - ككتاب سيأتي موجّه إلى كافة البشر - بتلك الآيات المتأدبة بتبني وممارسة الرموز الطبيعية لعالم الرموز عند الإنسان . فتاريخ البشرية الطويل يشهد بأن تقدمها تزامن دائما مع انتشار القراءة والكتابة والعلم بين فئاتها . فريادة الحضارة الغربية منذ عصر النهضة تؤكد مقولة أولى الآيات القرآنية . فرموز القراءة والكتابة والعلم هي السبيل لفتح أغلال الجهل . وعندما يستمر الإنسان في ملاحقة ظلمات الجهل بنور العلم والمعرفة فإن أسرار الكون وأسرار نفسه تبدأ شيئا فشيئا في الانكشاف . بذلك يحدث التحول الجسيم ، ويصبح قادراً على تغيير العالم وتغيير نفسه بحرية أكثر رحابة وتأثير أكثر عمقا وخطورة مما يمكن أن تحمده به من قدرة على التغيير «مجرد الإمكانات الاقتصادية والمادية» . وبعبارة أخرى ففي المنظور القرآني يحتل العلم والقراءة والكتابة المكانة الأولى بالنسبة لتطور البشرية وتأتي أنشطة الإنسان الأخرى في المقام الثاني من حيث دورها في تحريك عملية تقدم المجتمعات الإنسانية . إذ أن المقدرة الرموزية التي كرم بها الإنسان هي مقدرة بالتعبير القرآني مستمدة من ذات الإله نفسه . «فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين» . فهي طاقة فيها الكثير من جواهر الإله وقدرته وحرية على فعل ما يشاء . إنها الشحنة الروحية التي أودعها الله من ذاته في الإنسان ليتمكن من تسخير عالم المادة لخدمته . إن تفاعل عالم الرموز الذي يمثله الإنسان مع عناصر العالم وعناصر ذاته المادية يعبر أحسن تعبير عن العملية الجدلالية التي عرفها الإنسان منذ كان والتي كانت دائما المحرك الرئيسي لحركية الفرد والمجتمع .

ومعها يكن من أمر فإن استعمال الروح في المعنيين المشار إليها أعلاه في القرآن استعمال مشحون بالدلالات الميتافيزيقية . فالروح في آية «يسألونك عن الروح قل الروح في أمر ربي . . . تعلن بوضوح لالابس فيه أن محيي الكائنات هو الله . وأن «كل نفس ذائقة الموت» (٣٠) «وإن «كل من عليها فان» (٣١) فمسألة حياة وفناء الكائنات بكل أصدافها قرار صادر من عل لا قدرة لغير الإله على الحسم فيه . إنه قرار ميتافيزيقي لا يمحتمل التراجع فيه . نعم قد نجح العلم الحديث باكتشافاته المتراكمة في كل الميادين بما فيها ميدان الصحة في إطالة معدل أعمار الناس . ولكن حتمية قانون الفناء ذي الطبيعة الماورائية يبقى ساري المفعول على الكائنات مهما طال بقاؤها على قيد الحياة . فوجود الإنسان واندثاره ذو علاقة مباشرة بالعالم العلوي في أي تحليل متعمق

عالم الفكر

لقضية مصير الإنسان. وإن تجاهل الجانب الميتافيزيقي لكيئوته يمثل تشويها وجهلا بطبائع الأمور، كما يقول ابن خلدون.

أما معنى كلمة الروح في «... ونفخت فيه من روحي» فالمدلول المتافيزيقي بين الملامح فيه أيضا. فالروح أو المقدرة الرمزية الإنسانية تستمد جذورها وطبيعتها من الذات الإلهية «... من روحي». أي أن معطياتها موجودة في واقع الإنسان هنا على الأرض لكن أصلها في السماء. ومن ثم فهي مستمدة مباشرة من الله وعن قصد وتمييز من طرفه للوظيفة المتميزة التي تنتظر الكائن الإنساني في هذا الكون المتزامي الأطراف فالمنظور الإسلامي يتعارض مع المذاهب الفكرية القديمة والحديثة التي تفرغ طبيعة الإنسان من الرصيد الرمزي الهائل المودع فيه في أعماق تركيبته ككائن عاقل فلا الداروينية ولا السلوكية Behaviorism ولا المادة التاريخية (٣٢) يمكن أن ترضى عنها الرؤية القرآنية. إذ أن تلك المذاهب الفكرية الوضعية لا تقلل من أهمية دور المقدرة الرمزية الإنسانية في فهم سلوك الفرد وحركية المجتمعات فقط بل تصل أحيانا إلى حد إنكارها أصلا. وتركز في المقابل على دور العوامل الخارجية المادية التي تعتبرها الحاسمة والفاصلة في أي فهم وتفسير للسلوك الإنساني فرداً أو جماعة.

إن المادة التاريخية والسلوكية كفكرين معاصرين يمران باختبار عسير بالنسبة لمصادقية أسسهما العلمية. إذ كيف لا يحدث ذلك في الأمد القصير أو البعيد وأحال أنها يمشان أو يتكران تماماً الدور المهم للرموز في التأثير على سلوك الأفراد والمجموعات؟ وما سوف يجبر الماركسية على التراجع كمنظور علمي هو تراجعها كأنظمة سياسية في مجتمعات أوروبا الشرقية والاتحاد السوفيتي بطريقة ملفقة للنظر من حيث سرعة تساقطها الواحد بعد الآخر. أما النقد للسلوكية فهم على قدم وساق من داخل وخارج علم النفس (٣٣)، وبخصوص الداروينية فإنها تعتبر أكثر فأكثر مجرد نظرية لاحقات علمية ثابتة كما كان الأمر من قبل عند الكثير من العلماء المتعاطفين مع الداروينية في أوج عزها (٣٤).

عاشرا: الرموز والمعرفة الإنسانية المعاصرة

هناك اتفاق في القديم والحديث بأنه لا يمكن الحديث عن المعرفة الإنسانية بدون الرجوع إلى الدور الحاسم الذي تلعبه الرموز في ذلك. فلا مجال للعالم والتفكير والفهم والمنطق والإبداع والبحث عن الحقيقة واكتشاف قوانين طبيعة الأشياء وصياغة المعادلات الرياضية وانكشاف أسرار الظواهر بإيجاء حديس... بدون استعمال ومساعدة عالم الرموز. كل تلك الأنشطة وما شابهها تجري وقائعها داخل إطار العقل البشري، لأن هذا الأخير يمتاز عن غيره بمواهب رموزية تفوق بكثير كيفاً وكماً ما تملكه بقية أجناس الكائنات الأخرى. وهذا الذي جعل بكل تأكيد ظاهرة المعرفة الإنسانية ظاهرة لأمثل لها بين الكائنات الحية على كل المستويات. إنها معرفة ذات طبيعة فريدة بسبب انفراد الكائن الإنساني بعالم رموز جد ضخم من حيث الحجم والنوع (٣٥).

لقد أشرنا منذ البداية أن الرموز التي يتميز الإنسان بها تقترب بمدلولات وظلال. وهذا يعني أن المعرفة التي يتوصل إليها بنو البشر ينبغي أن تحمل في طياتها وشائج ومعاني ماورائية أيضا إذ أنها حصيلة مباشرة للمقدرة الرموزية عند الإنسان. ورغم هذه المسلمات المنطقية لقضية المعرفة فإن فلسفة وأخلاقيات Ethics هيكل المعرفة المعاصرة عمدت إلى اجتناب الجانب غير المادي من رصيد المعرفة الإنسانية. وتم ذلك أساساً

على أيدي الفلاسفة والعلماء المؤسسين للتوجه الجديد الذي تأثر به مضمون ومنهجية المعرفة الغربية المعاصرة . فنيوتن Newton وجاليليو Galilio وديكارث Descartes دعوا إلى تأسيس معرفة أطلقوا عليها بالمعرفة الموضوعية objective Knowledge . فكلمة objective مشتقة من كلمة object والتي تعني الشيء الملموس . ومن ثم صنفت الظواهر التي يمكن دراستها وبالتالي إقامة علم أو معرفة حولها إلى نوعين :

(١) العناصر ذات الطبيعة الكمية Primary quantity elements

(٢) العناصر ذات الطبيعة الكيفية primary quality elements . وهكذا حصل تصنيف العلوم أيضا من طرف رواد الحركة العلمية المعرفية المعاصرة في الغرب إلى نوعين : (١) العلم ذو الطبيعة الكمية Primary Quantity Science

(٢) العلم ذو الطبيعة الكيفية Secondavy quality science . وواضح من هذه التسميات أن أولوية البحوث والجهود العلمية ينبغي أن تتوجه في المقام الأول إلى عالم الحس والكم ومنه تهميش أو العدول التام عن دراسة الجانب الكيفي Subjective side بما فيه الملامح غير الحسية للأشياء^(٣٦) .

ويمكن تفسير هذه الرؤية المعرفية الجديدة المسقطة للعناصر غير الحسية والمادية من اهتماماتنا بسببين رئيسيين :

(١) تصادم العلماء والفلاسفة مع سلطة الكنيسة .

(٢) تقدم الاكتشافات العلمية على الخصوص في علوم الفيزياء والكيمياء والطبيعة ، فصراع واختلاف مفاهيم الكنيسة حول موقع الأرض وموقع الشمس في النظام الكوني كان على طرفي نقيض عما توصل إليه العلماء يومئذ^(٣٧) .

فاقرن تفكير الكنيسة عندهم بالتفكير الغيبي الخيالي . وهكذا وقع تبرم العلماء من الجوانب غير المادية للأشياء . أما دور علوم الفيزياء والكيمياء والطبيعة في إقصاء الجوانب الماورائية للظواهر فهو يرجع أساسا إلى أن الظواهر التي تدرسها تلك العلوم تتخلو من الجوانب الرموزية والجوانب الشعورية الداخلية التي يتميز بها الإنسان . فجاءت رؤاهم لنظام العالم رؤى ميكانيكية تشبه آليات حركة الساعة . الأمر الذي جعلهم يذهبون إلى القول بأن نسق العالم عبارة عن مجرد ساعة كبيرة^(٣٨) . ويتحققها للنجاح الباهر في ميادينها أثرت مناهج وتصورات تلك العلوم الصحيحة على رؤى ومنهجية ما يسمى اليوم بالعلوم الإنسانية والاجتماعية . فتحتاحى علماء النفس السلوكيون - مثلا - دراسة العمليات العقلية Cognitive processes^(٣٩) . لأنها في نظرهم تصعب دراستها بالمقاييس الحسية . وتحيز علماء الاجتماع من جهتهم إلى اعتبار أن المؤثرات الخارجية ذات طبيعة قاهرة بالنسبة للسلوك الاجتماعي^(٤٠) . وبذلك بنى الكثير من مختصي العلوم الاجتماعية والإنسانية منظورا ميكانيكيا للسلوك الإنساني على مستوى الفرد وعلى مستوى الجماعة . فأصيب بذلك عالم الرموز في التصميم من حيث مدى تأثيره على السلوك البشري وأفقر بالتالي أي مدلول غير حسي منه يربط الإنسان بعالم ماوراء الطبيعة من خلال مواهبه الرموزية .

ولكن أطروحة المعرفة الحسية بدأت تشهد منذ الخمسينات انتقادات متزايدة بخصوص مصداقيتها

كمعرفة . فمن ناحية موضوعيتها تكشف الهجوم عليها خاصة من طرف فريق ما يدعى بفلاسفة العلوم Philosophes of sciences^(٤١) . وعلى مستوى ضيق مجال بحثها فإن الناقدين يجمعون بأنه قد حان الوقت لتغيير نظرتنا إلى العلم وذلك يعني بالتحديد إدماج دراسة الظواهر غير الحسية داخل حدود العلم . بذلك نكون قد مددنا في آفاق ظاهرة العلم . ويذهب البعض إلى القول بأن المخ البشري ينبغي أن يصبح نموذج المعرفة الإنسانية الحقيقية : معرفة الجانب المادي منه والمتمثل في تشريحه العضوي ، ومعرفة الجانب الرمزي (العقلي) المميز للتجارب الإنسانية ذات الطبيعة غير المادية^(٤٢)

حادي عشر: عالم الرموز الإنسانية والعلوم العقلية الحديثة

ظهر منذ القديين الأخيرين على الخصوص فرع جديد من العلوم يهتم أساساً بفهم آليات العقل البشري وكيفية طبيعة عملها مثل آليات تعلم اللغة واستعمالها . وتم ويتم نفس الشيء بالنسبة لفهم آليات ظواهر التفكير والتذكر والسيان والذكاء والإبداع وإدراك الذات Self Consciousness . . وأصبح يطلق على هذا الفرع من العلوم ذات العلاقة القوية بالإنسان مسمى العلوم العقلية Cognitive Sciences^(٤٣) . ونظراً لموضوع البحث الرئيسي الذي يتمثل في فهم أنشطة العقل المختلفة فإن جهود عدد من العلوم المهتمة بدراسة الإنسان قد تضافرت لسبر أغوار العمليات العقلية Cognitive Procasses عند الكائن الإنساني من ناحية وعمليات الذكاء الاصطناعي Artificial Intelligence في الحاسبات والكمبيوتر . . من ناحية أخرى . ويأتي في طليعة هذه العلوم علم اللسانيات والفلسفة وعلم النفس وعلم الاثروبولوجيا وعلم الاجتماع والإعلامية وغيرها من التخصصات المهتمة بميدان الذكاء الاصطناعي .

وجاء بروز هذه العلوم كرد فعل . كما أشرنا سابقاً ، خاصة على موقف علماء النفس السلوكيين الذين همشوا دور العقل وأنشطته في التأثير على السلوك الإنساني . فكان العقل عندهم صندوقاً أسود Black Box كما أصبح معروفاً . فالسلوك البشري هو انعكاس للمؤثرات الخارجية Stimuli ليس إلا .

ولعل نقد عالم اللسانيات الأمريكي المشهور نوام تشامسكي Noam Chomsky للسلوكيين في تفسيرهم لآليات تعلم اللغة عند الإنسان كان الحدث البارز الذي ساهم في حفز المختصين في العلوم الإنسانية على الخصوص للاهتمام أكثر بعالم الرموز التي يحتضنها عقل الإنسان .^(٤٤)

ففقولة تشامسكي بالنسبة لظاهرة تعلم اللغة عند الإنسان تتعارض مع ما يذهب إليه المنظور السلوكي بهذا الصدد . فهو يرجع آليات تعلم اللغة واستعمالها إلى استعدادات وموالب فطرية في العقل البشري . بينما يفسر السلوكيون ذلك بالمؤثرات الخارجية التي تتلخص في المكافآت Rewards والعقوبات Punishments^(٤٥) . وما زاد في تطور هذا الفرع الجديد من العلوم هو توسع الاختراعات للكثير من أصناف الآلات الجديدة ذات المقدرة الذكائية المحدودة . فلهذه المخترعات انعكاسات مباشرة على الاهتمام المتزايد في محاولة تفكيك وفهم آليات العقل البشري . فالصالح متبادلة بين الطرفين هنا . فمن جهة يساعد سبر أغوار آليات العقل الإنساني على اختراع وصناعة أدوات ومستحدثات جديدة أكثر تطوراً على مستوى المقدرة الذكائية الاصطناعية . ومن جهة أخرى ، فإن استمرارية نفوذ الإنسان بطبيعة ذكائية تفوق بكثير ذكاء الكائنات الحية الأخرى والأدوات المصنوعة ينبغي أن تطرح على العالم والفكر على الخصوص أطروحات إبستمولوجية وتعطشا علميا يساعدان على إنجاز مكاسب أكبر في التعمق في فهم الغايز المخلوق الإنساني .

رغم هذا التوجه العلمي الجديد لفهم العقل البشري من خلال فهم عالم رموزه فإننا نرى أن رؤاد هذه العلوم العقلية لا يزالون مقصرين في مدنا بالمدلولات التي تتجاوز العالم الحسي الآتي بالنسبة للرموز الثقافية التي يتميز بها الإنسان فقد بينا في هذه الدراسة بأن للرموز الثقافية كاللغة والتفكير والقيم والعقائد الدينية . . مدلولات غير مادية تتعدى الوظائف العلمية التي يتطلبها الوجود الإنساني في حياته على الأرض . ففكر العبقري يمكن أن يكتب له الخلود عندما يحفظ ويصان في لغة مكتوبة على الخصوص . كما أن تحليل صوت وصورة الإنسان أصبح ممكنا بواسطة ترميزهما وتسجيلهما في أشرطة كاسيت أو كاسيت فيديو . فمثل تلك المعلومات حول «الجانب الآخر» للرموز تتصف بالواقعية المجسمة . فمن الصعب إنكار مالغة والفكر من مقدرة على تحليل الإنسان . رغم ذلك فإن هذا الجانب الآخر للرموز لا يزال يلقى التجاهل من طرف الجيل الجديد من العلماء المهتمين بدراسة الرموز والعمليات العقلية عند الإنسان . نعم هناك محاولات ، كما أشرنا لتغيير الرؤية التقليدية للعلم بحيث يصبح هذا الأخير يتم بدراسة الجوانب الحسية (الموضوعية) Objective وغير الحسية Subjective للتجربة الإنسانية ، إلى حد أن البعض من هؤلاء العلماء أصبح يدرج التجارب الصوفية^(١٦) Mystics وماشابهها للبحث العلمي ذي الرؤية والاستيمولوجية الجديدين . تلك بالتأكيد خطوات محمودة لإصلاح استيمولوجية العلم الحديث وأساسه . ولكنها لا تزال محشمة بسبب الظروف الدينية والاجتماعية التي ولد فيها رصيد المعرفة الغربية المعاصرة . فلا ينتظر أن تقع القطيعة بالسرعة المطلوبة بين الرؤية العلمية التقليدية ورؤية علمية أخرى مقابلة . هذه الرؤية ينبغي أن تقوم على مبدأ رئيسي يتمثل في أن العلم يجب أن يفتح الباب على مصراعيه لدراسة كل شيء بما فيها ما يسميه العلم الحالي بالجوانب غير الحسية أو غير المادية للظواهر . أي أن حالة الطلاق بين ظاهرات العالم المحسوس والعالم غير الملموس يجب أن تنتهي إلى غير رجعة . وبذلك يبدأ عهد علم جديد ذو رؤية جديدة تضع حدا لحالة القطيعة المتعنتة التي فرضتها ظروف خاصة للحضارة الغربية المعاصرة .

والرؤية العربية الإسلامية الأصيلة للعلم تنسجم كل الانسجام مع الرؤية الجديدة المنتظرة ولو على الأمد البعيد . فمن خصوصيات العلم العربي الإسلامي هو اهتمامه بظواهر عالم الحس من جهة ، والعالم غير الملموس من جهة أخرى . كما أن طبيعة المعرفة العربية الإسلامية تجمع في رصيدها النقل والعقل . بهذه الرؤية للمعرفة الإنسانية يوضع حد لعملية البتر بين (الحسي وغير الحسي) التي لا يزال يعرفها العلم الحديث .

اثني عشر : التراث العربي الإسلامي كأداة نقد للمعرفة المعاصرة

عما لا ريب فيه أن عنوان هذا الجزء من الدراسة فيه الكثير من الإزعاج لثقافتنا اليوم . فالتعارف عليه في العصر الحديث في الثقافة الاستشرافية على الخصوص هو قيام العلوم الحديثة الغربية بترسانة أدوات منهجيتها ومفاهيمها ونظرياتها بتحليل ونقد مضمون وشكل رصيد المعرفة الإسلامية العربية التراثية . أما أن يدعي الفكر التراثي العربي الإسلامي القدرة على النقد وتنظيم بيت ترسانة المعرفة الحديثة ، كما يقولون ، فتلك مسألة فيها الكثير من القلب للتقاليد . وبالتالي فيها تجاسر غير معهود على النيل من هيبة العلوم الحديثة . وبالنسبة لأصحاب الرؤية العلمية الوضعية Scientific Positivism فإن في مثل هذه العملية خطا للأوراق : أي

استعمال معرفة تراثية (دينية ، حكمية ، تقليدية ..) قصد الحكم وربها القدر في أسس المعرفة العلمية الحديثة المتصفة بالمصادقية الصلبة المستندة على التحليل العقلاني الموضوعي للظواهر.

ولعل أهم قضية يمكن أن ينتقد فيها التراث العربي الإسلامي الأصليل ترسانة المعرفة الوضعية الحديثة هي تصور هذه الأخيرة للإنسان . فالكاثن الإنساني طالما ينظر إليه ويعامل على أنه حيوان . إذ أن أصله ، وفقا للرؤية الداروينية ، كذلك . ومن ثم كشرت عند المختصين بالسلوك الفردي والجماعي الإنساني دراسات سلوكيات العينات الحيوانية . فالتخذ علماء النفس السلوكيون من القردة والحمام والفئران والخرفان نموذجا قاعديا لبحوثهم ودراساتهم التي عموما تاتلجها وقوانينها حرفيا في الكثير من الحالات إلى دنيا سلوكيات الإنسان أفرادا وجماعات (٤٧).

أما نظرة التراث العربي الإسلامي الأصليل للإنسان فهي تختلف جذريا عن تصور العلم الوضعي الغربي الحديث . وليس من المبالغة القول بأن هناك قطعة كاملة بين التصورين . فالقرآن . وهو المصدر الأول لتراث الأمة العربية الإسلامية ، يؤكد بأن الإنسان كاثن من نوع خاص بين كل المخلوقات الأخرى . وهذا لا يعني أنه لا يشابه البتة على أي مستوى مع الحيوانات - مثلا - بل فهو يشترك معها في التأثيرات بحاجات الغرائز التي تتطلب السلوك المعين الذي يستجيب لها . ورغم أوجه الشبه القليلة أو الكثيرة فإن أوجه تميز الإنسان وانفراده عن بقية الكائنات الأخرى هي التي تحفل الآيات القرآنية بالإشادة بها . الإنسان مزدوج الطبيعة في القرآن : طين وروح . وأن الجدلية الدائمة بين هذين العنصرين هي الميزة لحيوة الإنسان عن غيره من الكائنات «فإذا سويته (من طين) ونخت فيه من روحي (المقدرة الرمزية) ففعوا له ساجدين» (٤٨) . فمصدر انفراد الإنسان يعود إلى تميز الإنسان بالصيد الضخم من الرموز من جهة ، ومهاراته الهائلة على استعمالها من جهة أخرى . بتلك التركيبة الجدلية للطبيعة البشرية حدثت القطعية ، في التصور القرآني ، بين عالم الإنسان وعالم بقية الدواب . ومن ثم فأي محاولة لتجاهل واقع القطعية الفاصل بين الطرفين لا يمكن إلا أن يؤدي إلى تشويه طبائع الأشياء . فتغليب ملامح تشابه الإنسان مع الحيوان على الملامح الكثيرة التي ينفرد بها هو التصور الذي تبنته العديد من تخصصات العلوم الحديثة المهمة بفهم الإنسان ومجتمعه . فمن وجهة النظر التراثية العربية الإسلامية ، فإن تلك العلوم قد ضلت السبيل في تنظيم أولويات الأمور . فقدمت المهم على الأهم : فترتيب البيت من أجل الظفر بفهم موشوق به لطبيعة الإنسان يبدأ من وجهة الرؤية القرآنية بالتركيز على أهم شيء يميز الكائن البشري عن غيره من المخلوقات . وأن ما يختص به الإنسان بطريقة قطعية عن بقية الكائنات الأخرى هو المستوى الضخم والرفع النوعية من الرموز التي تشكل في نهاية المطاف ظاهرة مانسميه بالعقل . فالقدرة العقلية هي بالتأكيد الفاصل الحاسم بين النوع الإنساني والنوع الحيواني «ولقد كرمتا بني آدم وحملناهم في البر والبحر.» (٤٩) . «وفضلناهم على كثير من خلقنا تفضيلا.» (٥٠) فتفوق الإنسان التفوق الكاسح على سواه يكمن بالتحديد في مواهبه العقلية التي حرمت منها أنواع الأجناس الأخرى من الكائنات . فالعقل هو الأساس في التعرف وفهم حقيقة الأشياء . هو الأداة في المنظور العربي الإسلامي لكسب رهان المعرفة بطبيعة الأشياء وتتمتع بالمرتبة الثانية من حيث مصداقيتها بعد المعرفة الإلهية المطلقة . ومن ثم ترددت مشتقات كلمة العقل في القرآن خاصة في صيغتها النقدية لن لا يستعملون عقولهم «إن شر

الدواب عند الله الصم البكم الذين لا يعقلون»^(٥١). «صم بكم عمي فهم لا يعقلون»^(٥٢) أو في ضيغتها الحافظة على تسخير الإنسان لطاقاته العقلية «كذلك نفصل الآيات لقوم يعقلون»^(٥٣) وكذلك يبيح الله الموتى ويريكهم آياته لعلكم تعقلون»^(٥٤). فمواهب العقل واستغلالها كما ينبغي تقرب الإنسان وتتقدم به من ناحية إلى الدرجات العليا في المعرفة ومسئولية الخلافة على الأرض وعلاقته بالعالم الساسي . ومن ناحية أخرى فإن الاستنكاف من استعمال العقل يؤدي بالإنسان إلى الجهالة وإلى التردى إلى مصاف الدواب الصم البكم وبالتالي إلى ضياع مقاليد الخلافة من حوزته وتشويه علاقاته بالعالم العلوي . وهكذا يتضح من المنظور القرآني مدى التشويه الذي تنطوي عليه إبستمولوجية ومنهجية العلوم الوضعية التي تدرس الإنسان كحيوان : أي كائن بلا عقل .

فبينما يشدد القرآن على مركزية العقل في تركيبة الإنسان، ويعتبر تمهيش دور العقل من طرف البشر مسألة جد خطيرة يذهب البعض من علماء السلوك الوضعيين إلى تجريد الإنسان من مقدراته الرمزية (العقل) فيدرسونه كمجرد حيوان كما أشرنا سابقاً . فالعناية بالهامشي عوضاً عن اللب ، وبالجوانب الثانوية بدلاً عن الجوانب الأولية ، وبمحيط الشيء عوضاً عن مركزه تؤدي حتى على مستوى دراسة السلوك البشري إلى رصيد معرفي هزيل . وليس هناك من أمل في إصلاح الوضع بالنسبة لإنشاء معرفة تتمتع بمصادقية عالية في ميدان علمنة أطر التفسير والتفسير للسلوك الإنساني الفردي والجماعي - بدون إحداث تغيير جوهري في رؤية العلوم السلوكية الحديثة لطبيعة الإنسان - ذلك يقتضي تصوراً جديداً يعطي طاقات الإنسان الرمزية الأولية في فهم حركة سلوك الإنسان .

ومن منطق الصدارة التي يحتلها العقل في كينونة الإنسان تأتي دعوة القرآن الملحة لكي لا يفرط الإنسان - وبكل شرعية - من فرص التعامل مع عالم الرموز إذ تبعاً لدرجة ونوعية تسخيره لذلك ينحط أو يعلو شأنه . فيوجه القرآن الإنسان إلى إعطاء الأسبقية - من عالم الرموز المائل والمعقد - إلى العلم والمعرفة كشاشطين رمزيين يختص بهما الكائن البشري . فأول آية في القرآن لأول سورة منه يأتي فيها الخطاب الموجه للنبي (مثل الإنسانية) بصيغة الأمر «اقرأ» الداعية بوجوب امتلاك الأدوات الرمزية الأساسية (القراءة والكتابة) (علم الإنسان بالقلم) لكسب رهان ناحية العلم . فحوللي ثمن آيات القرآن (٧٥٠ آية) تدعو إلى العلم وإلى دراسة الطبيعة والتأمل والتفكير في ملكوت هذا الكون المترامي الأطراف . فالعلماء في التصور الإسلامي هم بحق ورثة الأنبياء . فرسالة أصحاب الرسالات السبوية تتمثل في تبيان الأمور للناس وهذا يتهم إلى ما فيه خيرهم وفقاً لمعطيات وسنن هذا الكون . فمسئولية العلماء تتشابه كثيراً بهذا الشأن مع تلك التي أنيطت بعهدة الرسل . فالعلماء مطالبون بالتفقه في الإنسان وفي المجتمع وفي بقية ظواهر هذا الكون قصد فك ألغازه وتمكين الإنسان من الاسترشاد برصيدهم المعرفي والعلمي لإقامة حياة أفضل . ومن ثم فمسئولية العلماء ليست مسئولية مربوطة بزمان معين وإنما هي مسئولية أدلية لا تعترف بعوامل الزمن والمكان والعرق والدين .. إنها مسئولية مطلقة بالنسبة لهذا الكائن العاقل . إذ أن ألغاز هذا الكون لا يكاد يكتشف منها البعض حتى تثير هذه الاكتشافات نفسها ألغازاً أخرى . فضخامة حجم الألغاز ونوعيتها واستمرارية تولدها وتشعباتها تقدر شرعية إعطاء القرآن الأهمية القصوى للعلم وأدوات اكتسابه الرمزية . فيصبح مدى المسك بزماء العلم هو الفاصل الحاسم بين الحضارات والمجتمعات والأفراد « قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون؟ »^(٥٥).

عالم الفكر

إن هذه الصدارة التي يحظى بها العلم والمعرفة في الرؤية القرآنية نجد لها ما يشابهها في عقلية المجتمعات الغربية المعاصرة . فالنهضة العلمية بها على قدم وساق . فالبحث العلمي يكاد يشمل كل شيء . بما فيه التافه والحقير . لم يعد هناك شيء مبتذل يترفع عن إدخاله مجال البحث العلمي كما هو الحال في المجتمعات النامية ومن بينها مجتمعات الوطن العربي . ومع ذلك فأوجه الاختلاف بين الرؤية الغربية المعاصرة للعلم والرؤية القرآنية له لا تزال قائمة . ولعل أهم محور يفترق فيه الطرفان هو المدلول الميتافيزيقي للعلم . ففي المنظور القرآني يعد العلم أهم الرموز الإنسانية جميعاً من حيث مصداقية قدرته على ربط الإنسان بالعالم بالعلم الماورائي «إنما يخشى الله من عباده العلماء» (٥٦) . فالعالم المسلم لا يمكن أن يلغي الدلالات الميتافيزيكية من علمه . فأصل المواجهات الرمزية التي تسمح له بالقيام بالنشاطات العلمية ذات مصدر ميتافيزيقي من الأساس كما رأينا . . . ونفخت فيه من روحي . . . فاستعمل العلم — كأهم رمز . كرم به الإنسان من الروح الإلهية — لاكتشاف خبايا الظواهر الكونية بحثاً للاعتراف بفضل المصدر الأول الذي هب الأمر للإنسان وحده لكسب أسباب العلم والتعلم . فخشية العالم من الله تشبه إلى حد كبير عودة قطرة الماء إلى البحر أو المحيط بعد أن انطلقت منه وصارت جزءاً من السحابة . فأصل العلم والمعرفة في الإسلام هو الله . وما للإنسان إلا واسطة (كالسحاب) لتجسيم البعض من ملامح العلم والمعرفة السايوية . فتكون تقوى الله والخشية منه من طرف العالم ضرباً من الرجوع للأصل فضيلة .

أما العالم الغربي المعاصر فهو يعيش على العموم قطعة شبه كاملة مع العالم الميتافيزيقي . فالموضوعة العلمية الحديثة تتطلب من بين ما تتطلب من العالم الإقصاء التام للتأثيرات الميتافيزيكية في أي شكل كانت من المعاصر ينتظر منه أن يدرس الأشياء بموضوعة ومنهجية محايدتين ويتحاشى كل مامن شأنه أن يعيده عن ذلك . فهو سحابة صيف في هذا العالم هائمة لا تعترف بأصلها لافي البحر ولا في المحيط وكل ماتدركه عن نفسها هي أنها سحابة تحركها الرياح في الفضاء .

فمسألة عزل العالم الموضوعي المعاصر عن أي علاقة بالعالم السايوي أصبحت عنصراً رئيسياً من أخلاقيات ethics العلم الحديث وهو توجه لا يخلو من بعض السلبيات :

(١) استقلالية الإنسان المطلقة في تسخير العلم في خدمة مايريد . وآخر الإشكاليات لمثل ذلك التوجه تتمثل في الأخطار المحدقة بالجنس البشري التي يمكن أن تطرأ كنتيجة للبحوث العلمية في ميدان هندسة الوراثة Heridity engeneering .

(٢) إن تطبيقات واستعمالات ما توصل إليه العلم في هذا القرن على الخصوص تشير إلى مدى خطورة انعكاسات موقف الإنسان المسلح بالعلم ، والذي يعتبر نفسه مركز الكون . وبالتالي فهو صاحب الشرعية في أن يسخر علمه فيما يشاء . فتلوث المحيط وتنفذ طبقة الأوزون وانتشار الأشعة النووية شرقاً وغرباً كلها مؤشرات تذكر بأن الكون وحدة . وأن من مصلحة الإنسان تعزيز روابطه ببقية الكون ، بإفقيه ارتباطه بأخلاقيات عالم السماء . فرغم مركزية دوره في هذا العالم وفي هذا الكون فإنه لا يجب أن ينسى أنه في النهاية جزء لا يتجزأ من الكل الأكبر .

٣٣ إن إعراض العالم المعاصر عن ربط الصلة بالعالم الميتافيزيقي يتناقض في العمق مع طبيعة عالم الرموز عند الإنسان والتي تعكس في طياتها لمسات ومدلولات ماورائية . فإذا كانت اللغة والصوت والفكر لها دلالات ميتافيزيقية كما يتنا ذلك في الأقسام الأولى لهذه الدراسة فمن باب أولى وأحرى أن يكون للعلم - كأهم تلك الرموز جميعاً - ظلالة الميتافيزيقية التي تلخصها الآية القرآنية أحسن تلخيص «إننا نحشى الله من عبادة العلماء» إن الملاحظة الميدانية لمواقف العلماء والأكاديميين في المؤسسات الغربية تؤكد مدى نفشي إما ظاهرة الإلحاد بينهم وإما موقف النكر أن الجفاف وإما محاولة النكران لأي علاقة يمكن أن تربط العالم بالعالم السابري . وهي رؤى ومواقف تتضارب مع طبيعة الأشياء ، كما يقول ابن خلدون ، بالنسبة لعالم الرموز الذي يتميز به الكائن الإنساني العاقل . عالم الرموز الذي يبقى بطبيعته مشحوناً دائماً بالدلالات الميتافيزيقية كما يتنا .

ثالث عشر: الرموز الثقافية ومسألة الحرية الإنسانية

إن الملاحظة الميدانية لكل من عالم الأجناس البشرية وعوالم بقية الدواب الأخرى تفيد من ناحية بأن سلوكيات هذه الأخيرة تتأثر في العمق بالمؤثرات الغريزية وأن سلوكيات الأجناس البشرية تتأثر في المقام الأول ، من ناحية أخرى ، بعامل الرموز الثقافية . فكانت حصيلة ذلك استمرارية التطابق الكامل في السلوك في كل نوع من أنواع الدواب عبر الأجيال المتلاحقة عبر الزمان والمكان . وأما بالنسبة لنوع الجنس البشري فهناك تنوع كبير في نمط السلوكيات الرئيسية والحقيرة على السواء من حضارة إلى حضارة ومن مجتمع إلى مجتمع ومن جيل إلى جيل . إن علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا المعاصرين متفقون على أن هذه الاختلافات في أنماط السلوك بين هذه التجمعات البشرية وداخلها تعود أساساً إلى تأثيرات عالم الرموز عندها من دين وتقاليده وأعراف وعلم ومعرفة . . .

وبعبارة أخرى فالكائن الإنساني يستمد من عالم الرموز حرية العمل وحرية الاختيار وحرية الاختلاف عن الآخر . ومن ثم فالسلوك البشري يتمتع بقدر ضخم من المرونة . أي أنه تحكمه حتمية مرنة لا حتمية متصلبة مثلاً هو الشأن في عالم سلوك الحيووانات والدواب . وليس من العجيب من هذا المنطلق أن تفشل تنبؤات مختصي دراسات السلوك في الكثير من الحالات في تقييمها للتوقعات الحقيقية لسلوك الناس . إذ أن علماء النفس أو علماء الاجتماع طالما يبنون تلك التنبؤات المنتظرة حول السلوك الإنساني على أرضية حتمية صلبة ذات قوانين لا تعترف بمبادئ الحرية والإرادة والاختيار في معادلة المؤثرات على السلوك البشري^(٥٧) .

ومن اللافت للنظر بهذا الصدد أن قيم الحرية والعدالة وغيرها من القيم التي نادى بها الإنسان على مدى تاريخه الطويل لم تلق أي اعتناء علمي يذكر من طرف معظم أصناف علماء السلوك الفردي والاجتماعي المحدثين . رغم مركزية تلك القيم في تحريك سلوك الفرد والجماعة في القديم والحديث ، فإن علماء النفس والاجتماع استنفروا من فهم جذورها ومدلولاتها العميقة في التأثير على السلوك الإنساني ، ومن ثم اعتبروها أشياء ميتافيزيقية يختص بدراستها الفلاسفة لا العلماء ! وهو مثال آخر للقطعية الإستيمولوجية التي يشكو منها العالم الوضعي المعاصر في إحداث طلاق لأرجعة بعده بين عالم المحسوس والعالم غير المحسوس مهما كانت طبيعة هذا الأخير.

عالم الفكر

وفي نظرنا فإنَّ الجهل وحده بطبيعة عالم الرموز عند الإنسان هو الذي أدى بتبرم العلماء الوضعيين من سبر الرموز الثقافية كقيم المساواة والحرية . . لتحيزهم العقائدي الاستيمولوجي ضد الاهتمام ودراسة عالم الرموز عند بني البشر. وفي هذا التحيز ضربة قاسمة لتقدم مسيرة العلم في كشف وفهم أغوار الطبيعة البشرية . إذ كيف ينتظر أن نقيم أسسا ثابتة وشاغخة لعلوم سلوك الفرد والجماعة والحال أن أكثر ما يميز الكائن العاقل ، وهو عالم الرموز ، عن بقية الكائنات لا يزال يشكو من التهميش في الدراسات المعاصرة لعلم النفس وعلم الاجتماع . إن ما نحتاجه لردة الصدع هو الاعتراف بواقع عالم الرموز عند الإنسان ثم إدخال هذا العالم إلى غابر البحث العلمي بالموضوعية والمنهجية المناسبتين لدراسة طبيعته . عندها فقط يمكن أن يتيسر لنا إدراك وفهم أصول قيم الحرية والمساواة والعدل . . التي ما فتىء الإنسان ينشدها منذ الماضي السحيق . وبعبارة أخرى فإننا نحتاج إلى علمنة آليات mechanisms هذه القيم التي يختص بها الإنسان عن غيره . وينبغي أن يصبح مفهوم علمنة الظواهر المدروسة يشمل الجوانب الميتافيزيقية أو شبه الميتافيزيقية لها . أي يجب على أخلاقيات Ethics الرؤية العلمية الجديدة أن تهتم بدراسة الوظائف والدلالات الظاهرة والباطنة لعالم الرموز. بتلك الرؤية فقط يجوز التحدث عن كسب رهان الموضوعية من طرف العلماء . أي عندما يفلح هؤلاء في التخلص من عقدة التحيز فيصبح حب تعلمهم يوجههم إلى دراسة كل جوانب ومستويات الظواهر. والغوص بتلك الروح العلمية المفتوحة في أسرار عالم الرموز عند الإنسان هو السبيل إلى الظفر بها يمكن أن نطلق عليه «بالمعرفة التي ليس بعدها من معرفة» بخصوص التعمق في أعماق أمحاق الإنسان . إذ بعالم الرموز يتميز الإنسان كما أكدنا مراراً . فالكشف عن خباياها والتعرف على دلائلها المصدران اللذان يكوّنان أسمى رصيد معرفي عن طبيعة الإنسان . هذا الرصيد الذي لا يقتصر على جوانب المعرفة لعالم الإنسان المحسوس بل يتعداها ليشمل المستويات الميتافيزيقية لوجود الإنسان .

فتمتع الإنسان دون سواء بما نسميه بالحرية والإرادة والقدرة على الاختيار . . كلها ميزات تربط الكائن البشري بعالم الميتافيزيقيا . فالإله في معظم الديانات يختص بتلك الخصال . ومن ثم فالإنسان هو الوحيد الذي يشترك بصورة نسبية مع الإله في تلك الخصال . والتراث القرآني يشير بالبشر إلى الرباط الميتافيزيقي الذي هو مصدر الحرية والإرادة والقدرة على الاختيار . . عند الإنسان . فكل ذلك يرجع إلى « . . . ونفخت فيه من روحي » . فأعطي الإنسان نصيبا محدوداً من الحرية والإرادة الكبريين . فاجتمعت بذلك الظروف في نظر القرآن عند هذا الكائن العاقل لكي يكون المترشح الوحيد من طرف الله لإسناد الخلافة إليه «إن عرضنا الأمّة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً جهولاً» (٥٨).

وهكذا فلاعالم الحيوانات ولا عالم الدواب الأخرى ولاعالم مصنوعات الإنسان ذات الذكاء الاصطناعي يتمتع بكم وكيف طبيعة عالم الرموز التي يملكها الإنسان . ومنه فغضب من الخيال التحدث عن معاني الحرية والمساواة والعدل بنفس المستوى الذي طرحته عليه من طرف الجنس البشري على مر العصور . فالعامل الحاسم والفواصل هنا هو عالم الرموز وبهذا الأخير تأتي حتمية ربط كينونة الإنسان بالعالم الميتافيزيقي . إذ بدورها يظل تشخيصنا للإنسان وعلاقاته بها حوله هنا على الأرض وبها فوق السماء تشخيصاً منقوصاً على المستوى العلمي والعملية .

وخير مثال يشخص ذلك هي الأنظمة السياسية في أوروبا الشرقية . فما شهدته النصف الثاني من عام ١٩٨٩ في المجتمعات الاشتراكية لأوروبا الشرقية من تغيرات في الأنظمة السياسية مؤشر واضح على مدى أهمية عمق الطبيعة الرمزية للإنسان . فالمناداة بديمقراطية الحكم بين الفئات المختلفة لهذه الشعوب كانت تعني إنهاء حالة الحصار والكتبت للمحرية كرمز وقيمة متجذرة في التركيبة البشرية . فمارسات هذه الأنظمة تتناقض مع مبدأ أن الإنسان كائن رموزي في الأساس . أي أنه كائن لا يقبل سحق مهاراته وإمكاناته الرمزية طال الزمن أو قصر فحرية الكلمة وحرية الفكر تتمتع بمدلولات قدسية عند الإنسان كما رأينا . إن الرموز كما أشرنا هي مصدر التنوع والاختلاف بين الأفراد والجماعات البشرية . فقيام الأنظمة السياسية الاشتراكية المعاصرة بمنع حرية الإضراب في المعامل والتنقل خارج الوطن وتكوين الأحزاب وحرية الكلمة الناقدة والفكر المعارض أو المحتج . . كلها ممارسات عملية تتعارض مع الموهلات التي يتحلل ويتميز بها الإنسان عن عالم الدواب وعالم الآلات ذات الذكاء الاصطناعي . فإقصاء الإنسان من ممارسات حريته تؤهل به في النهاية إلى تشابه كبير مع عالمي الدواب والآلات . وهنا يتضح بالتحديد الأساس الأيديولوجي ، لا الأساس العلمي ، لمقولة المادية التاريخية التي تتبناها النظم الشيوعية والاشتراكية في فهمها للإنسان . فهذه النظم تعتقد أن الإنسان هو في المقام الأول كائن مادي اقتصادي بالطبع^(٥٩) . وأن ما عدا ذلك من الطبيعة البشرية فهو إنما ثانوي من حيث الأهمية أو باطل من الأساس . وهذا التصور المادي للكائن الإنساني أدى إلى عميش أو الإلغاء الكامل لدور عالم الرموز في التأثير في تشكيل السلوك البشري عند المفكرين الماركسيين الماديين المتصلبين ، وهي رؤية تقلب الأمور رأساً على عقب بالنسبة لمقولتنا الرئيسية في هذه الدراسة . الكائن البشري عندنا هو كائن رموزي بالطبع أي أن دور ماسمينه بعالم الرموز من حيث فهم الإنسان والتأثير على سلوكه دور رئيسي يتمتع بثقل لا يضاهيه في النهاية أي عنصر آخر يشارك في التركيبة البشرية . وهذا ما يفسر في رأينا منطق السلوكيات الفردية والأحداث الجماعية التي أثبتت قدرتها على تحدي المعطيات المادية القاهرة . فلقاء العديد من قادة العالم الثالث في السجون في العصر الحديث لم يمنعهم من الكفاح والصمود أمام القوى المادية العاتية والفضيحة للمستعمر . وليس هناك من تفسير علمي لفوزهم في النهاية - رغم محدودية إمكانياتهم المادية - على المحتل أو المستعمر سوى تدرعهم بالسلاح المعنوي أو بسلاح عالم الرموز وفقاً لاصطلاحنا في هذا البحث . وما الانتفاضات الشعبية ضد الطغاة في القديم والحديث إلا تصديق لمدى أهمية الذخيرة التي يمكن أن يمد بها عالم الرموز الجنس البشري بحيث تصبح طاقات هذا الأخير تحدياً لأضخم قوة عسكرية يمكن أن يملكها الطاغية أو المستعمر^(٦٠) . قوة الرموز أو القوة المعنوية هي قوة هائلة لا يكاد يقف أمام جبروتها أي شيء مادي مهما كانت طبيعته القاهرة فعتقوا هذه الطاقة التي يستلهمها الإنسان من عالم الرموز تستمد قوتها من عالم السواء لامن العالم المحسوس للإنسان . ومن هنا يأتي المدلول الميتافيزيقي لقيم الحرية والعدالة والمساواة . . كرموز قادرة على شحن الأفراد والجماعات بطاقات ماردة جبارة تشبه إلى حدّ القوة الإلهية الضاربة التي لا يستطيع أن يعترض سبيلها معترض . وهذا ما يرحي به بيت الشاعر العربي المعروف أبي القاسم الشابي :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

عالم الفكر

فمصدر إرادة الشعب، كما يتّسا، هو عالم الرموز: الدفاع عن الحرية، عن مبدأ المساواة والعدل والاستقلال واحترام الذات. . عندما يجمع الناس أمرهم على ذلك يصبح فعلهم كتمثل القدر لأمرد له. وهذا ما يفسر لجوء الناس إلى الحديث عن المعجزات في بعض الأحداث الفردية أو الجماعية التي تدخل سجل تاريخ الأفراد والمجتمعات رغم عدم توفر المعطيات المادية لذلك. فتسرّع الأحداث الأخيرة في المجتمع الروماني يعتبر ضربا من المعجزات. فنظام الرئيس السابق نيكولاي تشايسكو كان نظاما ديكتاتوريا لمدة ربع قرن أحكم سلطته على الجيش العام وعلى شرطة الأمن «سيكوريتات» وعلى الحزب الشيوعي الحاكم. . ولكن ما أن اشتعل لهيب الثورة الشعبية في مدينة شيميشوارا حتى امتد هذا اللهب بسرعة إلى العاصمة بوخارست. وحاول تشايسكو إطفاء اللهب بخطاب ألقاه بالساحة الكبرى بالعاصمة في ٢٢ ديسمبر ١٩٨٩. ولكن انتشار الجيش والشرطة السرية لإيقاف الثورة الشعبية الصاخبة بالقيام بالمجازر وبعمليات التعذيب فشل في إخماد الثورة. فأجبر الجيش للتخالف مع الشعب الغاضب الذي تحركه قيم الحرية والعدالة والمساواة وكسب الشعور والممارسة لأحترام ذات كل روماني. . وكانت نهاية تشايسكو وزوجته الإعدام يوم ٢٥ ديسمبر ١٩٨٩. وهكذا انتهى عهد كامل بتلك السرعة التي لا تكاد تصدق. فقوة الشعب المسلحة بذخيرة عالم الرموز: الديمقراطية، الحرية، العدل، المساواة. . أصبحت قوة ماردة جبارة تفوق بكثير القوة المادية التي تسلب به تشايسكو وشرطة أمنه وجيشه. أصبحت قوة شبه إلهية لا تبقي ولا تذر.

رابع عشر: المدلولات الحقيقية للغزو الثقافي من منظور عالم الرموز

إن القول المشهور «بأن غزو الثقافات للشعوب أخطر من غزو العساكر» قول ذو مصداقية عالية. وكذلك الشأن بالنسبة للدنات والبحوث والمؤلفات المعاصرة حول أخطار ما يسمّى بالامبريالية الثقافية التي تفرضها خاصة الثقافات الفرنسية والإنجليزية والأمريكية على الكثير من مجتمعات العالم المعاصرة وفي طليعتها مجتمعات الوطن العربي وبقية بلدان العالم الثالث.

وعلى الرغم من صحة تلك المقولة إلا أنها طالما تبدو أو تنهم بأنها مقولة ذات ظلال أيديولوجية وذلك لفقدانها في أغلب الحالات إلى تصور ابستمولوجي ومنهجي يخلصانها من الضبابية التي طالما تحجب على كل من ضحايا الغزو الثقافي وأصحاب الثقافة الغازية أنفسهم الوجه الحقيقي للغزو الثقافي وذلك حتى إذا كانت نية الطرفين حسنة. إذ أنه حسب مطالعنا لما كتب في موضوع الغزو الثقافي حديثا ولما سمعناه في المناقشات والتحليلات هذا الصدد فإن التراث المعرفي المجمع بخصوص قضية الغزو الثقافي يخلو أساسا من بعض عناصر إطار التحليل لعالم الرموز كما هو مطروح في هذه الدراسة.

فالغزو الثقافي كما تقع معالجته من طرف العلماء والمفكرين المحدثين يقتصر عندهم على العموم على التحليل الوصفي لأدوات الغزو الثقافي والمتمثلة في هيمنة اللغة والفكر والقيم. . للثقافات الفرنسية والإنجليزية والأمريكية على فئات وقطاعات متعددة في كثير من مجتمعات العالم اليوم.

فعل مستوى أول هناك نقص في الدقة في طرح مسألة الغزو الثقافي كما توحى بذلك عبارات «الاستيلاء الثقافي» و«الغزو الثقافي الصهيوني» و«الامبريالية الاستعمارية الثقافية»^(١). . فكل هذه التسميات المختلفة تقتصر فقط على تسجيل وجود ظاهرة تفشي انتشار رموز ثقافة «الأخر». والتحليل والفهم العلماني لأخطار

عالم الفكر

ظاهرة الغزو الثقافي يتطلبان طرحا يحدد ويحصر بأكثر ما يمكن من الدقة الأسس الرئيسية للظاهرة المدروسة . فاستعمالنا لعبارة «عالم الرموز» عند الإنسان تندرج في رأينا في محاولة علمنة الفضاء الرموزي عند الإنسان . ويتمثل ذلك في إبراز:

(١) ان الإنسان يمتاز عن غيره من الكائنات الأخرى بعالم رموز ضخيم وبقدرة فائقة في استعماله لتلك الإمكانيات والطاقت الرموزية . وهذا ماجعلنا نطلق عليه بأنه كائن رموزي أو ثقافي بالطبع أولا وقبل كل شيء .

(٢) إن مسألة ضخامة حجم الرموز عند الإنسان ليست قضية شكلية أو كمية فحسب وإنما هي أيضا نوعية أو كَيْفِيَّة . إنها عمق جوهر الإنسان ذاته . إنها روح هذا الكائن العاقل . فعليها يتوقف إذن فك ألغاز طبيعة الإنسان . وبدون إعطائها الأولوية والمركزية في دراساتها العلمية للإنسان لا يمكن لجهود علماء النفس والاجتماع أن تتقدم في إرساء رصيد معرفي يتصف بالمصداقية العلمية المطلوبة لفهم السلوك الفردي والجماعي للإنسان .

فعمقولة «الغزو الثقافي للأفراد والجماعات هو أخطر أصناف الغزو جميعاً» يصبح لها إذن مدلول أكثر دقة وعمقا في طبيعة الأشياء بالنسبة لظاهرة الغزو الثقافي التي نتحدث بين الشعوب . إذ ان هناك فرقا في تقييم انعكاسات هذه الظاهرة على الأفراد والجماعات بين من يعتبر من جهة أن عالم الرموز يمثل مركز الثقل في تركيبة الإنسان وبين من يمتنع دور عالم الرموز في فهم الإنسان من جهة أخرى . فالغزو الثقافي عند الأول سوف ينظر إليه على أنه أخطر ما يمكن أن يتعرض له الإنسان ككائن ذي خصوصية ثقافية . فالأمر يبعث على الفزع المفرط عند هذا الفريق لأن الغزو الثقافي يعني المس بأهم شيء يميز به الإنسان وأعمق شيء في كينونته . فانتشار لغة وفكر وقيم . . أجنبية في مجتمع ما على حساب لغة ، وفكر وقيم . . المجتمع نفسه تمثل عملية غزو للعقول أو للروح بمعناها القرآني كما سبقت الإشارة إليها في آية . . . فإذا نفخت فيه من روحي . . .

أما بالنسبة للفريق الثاني فلا حاجة للانزعاج من كيد آثار الغزو الثقافي فالأولى عنده أن يجمع الناس أمرهم ويقفوا بالمرصاد لأخطار الغزو الاقتصادي ومايصحبه من استغلال لموارد البلاد التي تسقط ضحية السيطرة الأجنبية على حركية اقتصادها (٦٦) .

وعلى مستوى ثامن فالهاتمون بمسألة الغزو الثقافي من المفكرين والأكاديميين لا يكاد يجد المرء في بحوثهم وتحليلهم أي إشارة إلى ما أطلقنا عليه هنا بالجوانب الميتافيزيقية للرموز الثقافية عند الإنسان . فاللغة ، كمثل ، ليست أداة تبادل التخاطب مع «الأخر» فقط في هذا العالم الحسي المحكوم ببقية الزمان والمكان . فهي الدبانات التي عرفتها البشرية عبر تاريخها الطويل استعمل الإنسان اللغة في تضرعاته وابتهالاته إلى الإله . فاللغة هي أحد الرموز الرئيسية التي يلوذ إليها الكائن الإنساني للاتصال بالعالم السرمدي . وبواسطة اللغة المكتوبة على الخصوص استطاع الإنسان أن يصون فكره من التلاشي والاندثار رغم غوائل الزمان والمكان . فاللغة تمكن فكر الإنسان من حظوة كسب رهان نوع من الألفية . وهكذا يشترك مع الإله في اكتساب شيء من صفة الخلود التي ينفرد بها الإله في معناها المطلق . فمن وجهة النظر العلمية الوضعية positivist الحديثة

يدخل الإنسان بمساعدة مهاراته اللغوية عالم الميتافيزيقيا التي لا تعترف بوجوده تلك الرؤية الوضعية .

واللغات الماورائية لا تكاد تحمل منها الرموز الثقافية الإنسانية الرئيسية . فالدين كرموز وشعائر تتجلى فيه بوضوح الملامح الميتافيزيقية . وأماما نسميه بالقيم الثقافية كالحرية والصدق والعدل والمساواة . . . فهي رموز ثقافية حبل بالدلالات الميتافيزيقية خاصة عندما نحاول تشخيص مدى تأثيرها على سلوك الفرد والجماعة في ظروف نداس فيها قداسة تلك القيم . فالتاريخ يشهد بأن التحولات والثورات الكبرى التي عرفتها المجتمعات والحضارات البشرية طالما كانت حصيلة للتأثير الجارف للقيم الذي لا يكاد يوقف زحفه مكر أشد الطغاة . فالثورات الفرنسية في ١٧٨٩ . . والثورة الرومانية في عام ١٩٨٩ مثالان على مدى قوة الطاقة الجبارة المادرة التي تحتضنها القيم كرموز دافعة وبحركة للسلوك الإنساني . فانزاع القوة العسكرية والمادية للطغاة والمستعمرين أمام صمود هؤلاء الذين التفوا حول بعضهم البعض للدفاع عن قيم الديمقراطية والمساواة والحرية . . يؤكد بأن القيم تتمتع بنوع من الذخيرة الرمزية «المعنوية» التي تضفي عليها شبه صفات القوة الإلهية الضاربة التي لا يستطيع إثباط عملها أحد .

فمن هذا المنطلق تتجلى اللغات الميتافيزيقية لعالم القيم كرموز مؤثرة وحاسمة في توجيه السلوك الإنساني عند الفرد وعند الجماعة على السواء . وهذا في نظرنا ما تشكو منه أدبيات القيم الثقافية لعلماء الأنثروبولوجيا والاجتماع المعاصرين فهم طالما ركزوا اهتمامهم على وصف القيم كرموز ثقافية تهدف أساسا إلى المحافظة على استقرار النظام الاجتماعي social order للمجتمع (١٣) وحتى عند دراسة القيم الثقافية كعامل للتغيير الاجتماعي في المجتمعات فلا يكاد المرء يجد في أدبيات العلوم الاجتماعية الحديثة تعمقا علميا يطرح الجوانب الميتافيزيقية للقيم كرموز ثقافية (١٤) . والتي بدون طرحها يصعب - في رأينا - استيعابها استعمالا موضوعيا كمفاهيم وكمصطلحات علوم اجتماعية تساعد على تحسين مصداقية تفسيرات وتنبؤات علوم الإنسان والمجتمع . والتأثيرات الثقافية التي تتعرض لها الأفراد والجماعات والشعوب يمكن تصنيفها تصنيفا مبسطا إلى ثلاثة أنواع :

(١) الانصهار الكامل في رموز ثقافة الغير .

(٢) التأثير المتوسط برموز ثقافة الآخر .

(٣) التأثير الخفيف برموز ثقافة الآخر .

فليس من المبالغة في شيء القول اليوم بأن رموز الحضارة والثقافة الغربية المعاصرة هي الوحيدة التي لا يكاد يستثنى من تأثيرها الخفيف أي مجتمع من المجتمعات . والسبب في ذلك يرجع إلى سلسلة من الهيمنة التي مارستها وتقماسها الحضارة الغربية ابتداء بحملتها الاستعمارية الواسعة النطاق ومروراً بثورتها الصناعية ثم إنجازاتها العلمية في كل الميادين في العصر الحديث وتصديرها لإنتاجها الصناعي إلى كل البقاع في القارات الخمس . ومما ساعد بالتأكيد على انتشار رموز الثقافة الغربية أكثر من غيرها هو انتشار معرفة اللغتين الإنجليزية والفرنسية وثقافتهما بين أهل المجتمعات المستقبلية لصناعة المجتمعات الأكثر تقدما . وهذا ما يفسر في نظرنا إلى حد كبير شبه الغياب الكامل لأي تأثير جدير بالذكر بالنسبة لرموز الثقافة اليابانية في البلدان المستوردة للبضاعة اليابانية وذلك على الرغم من ضخامة حجم الصادرات اليابانية لكل أصناف العربات والسيارات والإلكترونيات ذات الجودة المعروفة ، فرموز الثقافة اليابانية لا ينتظر منها أن تكسب رهان الانتشار

هو الحال بالنسبة لرموز الثقافات الفرنسية والإنجليزية والأمريكية طالما أنها لم تعمل على نشر تعليم لغتها وثقافتها بين الشعوب .

أما التأثير المتوسط يرمز ثقافة الآخر فهو الصنف الأكثر انتشاراً في العصر الحديث بالمجتمعات . فنتيجة للتجارة الاستعمارية التي عرفها العالم الثالث في القرن الماضي والنصف الأول من هذا القرن على الخصوص انتشرت لغات المستعمرين «الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والأسبانية والبرتغالية . . .» وثقافتهم بين العديد من فئات تلك الشعوب المختلفة . فظهر بين تلك الفئات التي تأثرت بثقافة المستعمر صنفان من الازدواجيات اللغوية والثقافية (٦٥).

(أ) الازدواجية اللغوية الثقافية المتزنة ، وهي التي يتساوى فيها طرفا الازدواجية من حيث قدرة الفرد على استعمال بالتساوي اللغة الوطنية ولغة المستعمر من جهة ، والتمكن من معرفة الثقافة الوطنية وثقافة المستعمر بالتساوي أيضاً من جهة أخرى . والدراسات تؤكد في هذه المجال أن ظاهرة الازدواجية اللغوية الثقافية المتزنة ظاهرة نادرة جداً بين الأفراد والمجموعات البشرية (٦٦). ولعل أقرب ما يمثل هذا الصنف من المجتمع التونسي المعاصر هم خريجي ما يسمى بالمدرسة الصادقية في فترة ما قبل الاستقلال على الخصوص . فازدواجيتهم اللغوية والثقافية التي يغلب عليها الاتزان هي ازدواجية عربية فرنسية لغة وثقافة .

(ب) الازدواجية اللغوية الثقافية غير المتزنة : وهي تلك الازدواجية التي يتفوق فيها تكوين الشخص في لغة وثقافتها على لغة أخرى وثقافتها . ويأخذ هذا الصنف من الازدواجية شكلين في مجتمعات العالم الثالث وغيرها من المجتمعات المعاصرة :

(١) أن يكون التفوق في الازدواجية لصالح اللغة والثقافة الوطنيتين . أو

(٢) أن يكون التفوق في الازدواجية لصالح اللغة والثقافة الأجنبيةتين . ويمثل هذين الفرعين من الازدواجية غير المتزنة من المجتمع التونسي المعاصر البعض من خريجي جامع الزيتونة من جهة وخريجي ما يسمى بمدارس البعثات الفرنسية Mission من جهة أخرى . فالزيتونيون الذين ينطبق عليهم الصنف (١) من الازدواجية اللغوية الثقافية غير المتزنة هم على العموم هؤلاء الذين تلقوا تعليمهم الابتدائي عادة في المدارس المزوجة اللغة والثقافة (عربية - فرنسية) ثم التحقوا في دراستهم الثانوية أو العالية بالتعليم الزيتوني . وهكذا يتضح سبب تفوق تكوينكم في اللغة العربية وثقافتها على نظيره في اللغة الفرنسية وثقافتها .

وأما تكوين خريجي مدارس البعثات الفرنسية فتتفوق فيه اللغة الفرنسية وثقافتها تفوقاً كبيراً على تكوين هؤلاء التونسيين في اللغة والثقافة العربية (٦٧). فالازدواجية اللغوية الثقافية غير المتزنة هي إذن الأكثر انتشاراً في المجتمع التونسي المعاصر قبل الاستقلال وبعده . ولا ينفرد بذلك المجتمع التونسي وحده . بل إن ظاهرة الازدواجية الثقافية غير المتزنة هي الأكثر شيوعاً بين أفراد المجتمعات في القديم والحديث . فالمجتمع الكندي الحديث يعترف رسمياً باللغتين الإنجليزية والفرنسية وثقافتهما . ولكن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أن الكندي العادي هو شخص ذو ازدواجية لغوية وثقافية متزنة . بل إن الأكثر دقة هو القول بأن أغلبية مواطني المجتمع الكندي اليوم يتسبون إلى صنف الازدواجية الثقافية واللغوية غير المتزنة . ولا يختلف الأمر في الأساس في المجتمع السويسري والمجتمع الهندي والمجتمع الروماني وغيرها من المجتمعات المعاصرة في الشرق

عالم الفكر

والغرب . وتتفق هذه الملاحظات حول التواجد الأكثر لظاهرة الأزواجية اللغوية والثقافية غير المتزنة في المجتمعات الإنسانية مع إشارتنا السابقة الذكر والمتمثلة في أن الأزواجية اللغوية والثقافية المتزنة ظاهرة نادرة . وليس هناك ما يدل رغم تقارب الشعوب وتكاثف تفاعلاتها في العصر الحديث أن هذا النوع من الأزواجية اللغوية والثقافية سوف يصبح هو السائد في المجتمعات البشرية المستقبلية .

فمن مناقشة ظاهرة الأزواجية اللغوية والثقافية بصفتها وفرعها يتبين أن مساهمتها في عملية ما أطلقنا عليه بالغزو الثقافي أو الانصهار الثقافي تختلف من صنف إلى آخر ومن فرع إلى فرع . فالفرع (٢) من صنف الأزواجية اللغوية الثقافية غير المتزنة (ب) المشار إليه أعلاه هو بالتأكيد الأكثر ترشحا لخلق الظروف المهيئة لبروز معالم الغزو الثقافي في صورته الأكثر خطراً على الأفراد والجماعات .

فتفوق تكوين هؤلاء في اللغة والثقافة الأجنبية يقترب بما يطلق عليه الباحثون اليوم بظاهري «الاستيلاء الثقافي» أو «الاغتراب الثقافي» L'alienation Culturelle . (٦٨) وحدوث ذلك ليس بالغريب من وجهة نظر مقلدنا بالنسبة لمركزية عالم الرموز في تركيبة الإنسان . فرموز اللغة والفكر والثقافة الأجنبية هي المسيطرة على عالم رموز الإنسان «المغرب» ثقافياً . فهو يسكن ويحيا في المجتمع الذي ولد فيه ولكنه يتكلم ويفكر ويتفقد بلغة وفكر وثقافة «الأخر» . يتواجد هو بجسمه في مجتمعه وفي حيه ولكن عقله وروحه يتواجدان مع «الأخر» . فهو مثال للقطيعة بين الجسد والروح وما يصاحب ذلك من تمزق جازح للذات «المغربة» . إن مسلسل «الاغتراب الثقافي» للإنسان الذي تغلب على تكوينه اللغة والثقافة الأجنبية أن تكون له نهاية بدون القرب والتجذر في اللغة الوطنية وثقافتها . إذ أن عالم الرموز له الصدارة كما يتبين في كينونة الإنسان . ولا ينتظر أن يزحزح شبح «الاغتراب الثقافي» إلا تجذر في عالم رموز اللغة والفكر والثقافة الذي ينتمي إليه الإنسان «المغرب» . وهي عملية تحول انتساب ثقافي ليست باليسيرة وطالما تكون أرضية النجاح فيها أرضية هشة . فالعلوم الاجتماعية الحديثة تجمع على أن تغيير الجانب الثقافي في تركيبة الإنسان والمجتمع هي عملية بطيئة وصعبة . ومن هنا جاء المفهوم السوسولوجي المشهور: الهوة الثقافية Cultural lag لعالم الاجتماع الأمريكي أوبرن (٦٩) . فبطء وصعوبة عملية التغيير في عالم الرموز عند الإنسان ترجع إلى طبيعة مكانة الرموز في تركيبة الإنسان . فكينونة الإنسان تتلخص ، كما أشرنا مراراً ، في عالم رموزه . إذ هو أولاً وقبل كل شيء كائن ثقافي (رموزي) بالطبع . فالرموز الثقافية تمثل عمق الإنسان ذاته . فتبدليها أو محاولة تغييرها تعني مس أعمق عنصر في الطبيعة البشرية . فعالم الرموز عند الإنسان لا يبدو أنه عالم ينصف بالسطحية والشكليات ، بل هو عالم متى تحذرت عناصره في التركيبة الإنسانية تصبح محاولة زحزحتها من أعماق كينونة الإنسان معضلة قد لا تقلح في حسمها حتى أحدث الخبرات التي تكسبها اليوم مختلف اختصاصات علوم الإنسان والمجتمع . فصعوبة تغيير قيم وعقائد ومواقف وعقليات . . الناس بعد تقدم السن بهم على الخصوص توجي وكأن هناك قوى غيبية تعارض عملية التغيير في ذلك الصنف من عالم رموز الإنسان .

وليس من المجازفة في شيء من وجهة نظر إحصائية القول في هذا الصدد بأن ظاهرة «الاغتراب الثقافي» ذات انتشار أوسع بالمجتمعات النامية في العصر الحديث . ويرجع ذلك إلى سببين رئيسيين :

(١) فترة الاحتلال الاستعماري .

(٢) استمرار حضور جاذبية الرموز الثقافية الغربية لدى فئات مختلفة لشعوب العالم الثالث على الخصوص.

فمجمعات دول الجنوب عرفت كما هو معهود التسرب الاستعماري الغربي الكاسح لفترات بلغ بعضها عدة قرون. فتعرضت القارة السوداء على سبيل المثال إلى الهجوم الاستعماري لجُل الحملات الاستعمارية الغربية التي عرفها التاريخ من القرون القليلة الماضية. فكان الاستعمار البرتغالي في أنغولا والاستعمار الإيطالي بليبيا والاستعمار الإسباني لما يُسمى اليوم بمنطقة الصحراء الغربية والاستعمار الهولندي لجنوب أفريقيا والاستعمار البريطاني والفرنسي لما تبقى من القارة تقريبا ولم تقتصر تلك الغزوات الاستعمارية على المكاسب الاقتصادية والاستراتيجية العسكرية لكل مستعمر بل شمل الاحتلال الاستعماري نشر لغة المستعمر وثقافته من ناحية وتقليص دور اللغة والثقافة الوطنيتين من ناحية ثانية وهناك اتفاق شبه كامل بين الباحثين بأن الاستعمار الفرنسي كان يركز أكثر من نظيره البريطاني على أهمية جانب الاستعمار الثقافي في عملية الاكتساح الاستعماري للشعوب^(٧٠). وبعبارة أخرى فإن المستعمر الفرنسي عمل بأكثر جدية في هجموه على عالم رموز المجتمعات المحتلة. فحاول في الجزائر مثلا إحلال اللغة الفرنسية وثقافتها محل اللغة العربية وثقافتها بدرجة مكثفة كادت تهدد تلك المقومات الأساسية للشخصية الجزائرية تهديداً يصعب بعده أي تدخل يمكن أن يضمن العلاج لتصعد الشخصية الجزائرية.

إنّ رهان الاحتلال الفرنسي على الجانب الثقافي يُفصح بما لا يدع شك برؤيته الواضحة بخصوص مركزية عالم الرموز في دنيا الإنسان. فاحتلال لغة وفكر وثقافة المجموعات البشرية هو أفضل ضماناً لكسب تبعيتها وبالتالي استمرارية ولائها. فغزو عالم رموز الشعوب والقضاء على رموزها الثقافية الذاتية هو خير سبيل لتخليد ارتباطها بالغازي عبر الزمن ودون أي تعقيد بحضور المستعمر مادياً كقوة عسكرية أو إدارياً في الوطن (أي المكان) وذلك يعني في النهاية أن تبديل رموز الإنسان ذي الخصوصية الثقافية المعنية برموز الإنسان (الأخر) ذي الخصوصية الثقافية المعنية أيضاً تُضفي على تأثير هذه الأخيرة بالنسبة للإنسان المغزو (رموزياً) دلالات شبه ميتافيزيقية. إذ أنها من ناحية تأثيراتها لم تعد تتطلب الحضور المادي لصاحب الرموز الغازية. فوجوده يُصعب من نوع الوجود الغيبي (الميتافيزيقي) ومن ناحية ثانية، فاستمرار تبني تلك الرموز في عمق الشخصية الجماعية يُؤمّن لتأثيراتها على هذه الأخيرة الأزلية والخلود.

إن استمرار حضور تأثير رموز الثقافة الغربية في مجتمعات العالم الثالث لفترة ما بعد الاستقلال يمكن اختصار أسبابها في ثلاثة عوامل رئيسية:

(١) استمرار تأثير الأجيال التي تلقت ثقافتها في المرحلة الاستعمارية على مجرى الأحداث، وأخذ القرارات الحساسة في مجتمعاتها.

(٢) انتشار الرموز الثقافية الغربية عن طريق الاستيراد المكثف للبضاعة الغربية.

(٣) جاذبية المشروع الغربي للحداثة.

فبالنسبة لتأثير العامل الأول على الخريطة الثقافية للمجتمعات النامية المستقلة فدور ريعيل ثقافة الفترة الاستعمارية لا يزال دوراً حساساً. فالقيادات السياسية في الكثير من هذه الدول قيادة ذات تكوين ثقافي

عالم الفكر

يرجع عموماً إلى العهد الاستعماري . وكذلك الشأن بالنسبة للنخب المتعلمة والثقافة في هذه المجتمعات . وكما رأينا فنفس الاستعمار الثقافي أطول بكثير من كل الملامح الاستعمارية الأخرى مثل الاحتلال العسكري والاقتصادي والإداري . . إذ أن استعمار عالم الرموز الثقافية للإنسان لا يضاهيه أي نوع من الاستعمار من حيث مدى درجة قدرته على الثبوت والاستمرار قد لا تعرف نهاية كما يتبين . فقد رحلت القوى العسكرية ورجعت الثروات الاقتصادية إلى مملك أهلها وأصبح تسير الهياكل الإدارية بأيدي الفئات الوطنية . . ولكن حضور الرموز الثقافية للمستعمر القديم لم يعرف الرحيل الكامل في أي مجتمع نامي غادرته عساكر المستعمر منذ الحرب العالمية الثانية . وحتى في المجتمعات النامية التي أخذ فيها القرار السياسي لصالح توطين اللغة والثقافة الوطنيتين فإن مقاومة بعض الفئات المتعاطفة مع بقاء لغة وثقافة (الأخر) لعملية التوطين الثقافي مازالت قائمة على قدم وساق . فبروز ظاهرة (الفرنكوفونيين) منذ أحداث نوفمبر ١٩٨٨ بإجازة مثال (حي) على ذلك^(٧١) . . أما سطوة (الفرنكوفونيين) بتونس المستقلة فهي لاتزال مستمرة إلى يومنا هذا على كل المستويات .

فأصحاب القرار السياسي في العهد البورقيبي كانوا لا يخفون ولاهم للغة والثقافة الفرنسية . وليس هناك تغيير ملموس بالنسبة لانتفاء تونس الفرنكوفوني منذ تولي الرئيس بن علي قيادة النخبة التونسية الحاكمة . (فالفرنكوفونيين) مستمرون في المقاومة على العديد من الجبهات في الإدارة ، في التعليم الثانوي والعالي ، في المؤسسات ، في لافتات لغة الشارع^(٧٢) .

فمن وجهة النظر العلمية تعتبر مقاومة «الفرنكوفونيين» هنا في شمال إفريقيا أو مقاومة «الانجلوفونيين» في بعض المجتمعات الأفريقية التي استعمرتها بريطانيا ظاهرة تتماشى مع طبيعة الأشياء كما يقول ابن خلدون . فلغة وفكر وثقافة هؤلاء تغلب عليها عند أصحاب (الفرنكوفونية) اللغة والثقافة والفكر الفرنسي ، وتغلب عليها عند أصحاب (الانجلوفونية) اللغة والثقافة والفكر الإنجليزي/الأمريكي .

فانتفاء عالم رموزهم هو انتفاء معالم الرموز الثقافية الفرنسية أو الانجليزية/الأمريكية .

ونظراً لمركزية عالم الرموز عند الإنسان فإن الدفاع عنه قد يُصبح عملية اللاشعورية ، لا يكاد الشخص يقدر على تبرير شرعيتها على مستوى عالم الشعور consciousness فيكون سلوك المتعاطفين مع استمرار صدارة الثقافة الفرنسية أو الإنجليزية في مجتمع ذي انتفاء ثقافي آخر وكأنه سلوك توجهه قوى غيبية لا يتناسب منطقياً مع منطق المعطيات الثقافية التي ينبغي أن يسترجعها المجتمع المستقل .

(٢) إن ظاهرة الاستيراد المكثفة للبضاعة الغربية التي عرفتها وتعرفها خاصة المجتمعات النفطية منذ السبعينات جعلت العديد من المحللين لظاهرة انتشار الرموز الثقافية الغربية ينظرون إلى البضاعة المستوردة كعامل مهم في بث الرموز الثقافية الغربية بطريقة غير مباشرة في المجتمعات المستوردة . وهناك اعتراف بأن دور ما يُطلق عليه بالشركات المتعددة الجنسيات في تلك العملية دور حساس . فالطفل العربي ، مثلاً ، يقضي العديد من الساعات أسبوعياً أمام الشاشة الصغيرة يشاهد الصور المتحركة ذات الإخراج الغربي وخاصة الأمريكي منه سواء كان ذلك عن طريق البث التلفزيوني المباشر أو عن طريق أشرطة الفيديو . أما الشاب والشابة العربيان فقد أصبحا معرضين أكثر من ذي قبل لسماح الأغنية والموسيقى الغربية بواسطة أشرطة

الكاسيت والفيديو والفيلم . وبالتأكيد فإن بضاعة السيارة المتزايدة انتشارا عبر مجتمعات العالم الثالث تحمل مع استعمالها العملي من طرف إنسان المجتمعات النامية دلالات رمزية للثقافة والحضارة الغربيين . . فسيارات بيجو الفرنسية وفولفو السويدية وفيات الإيطالية وفورد الأمريكية . . لا تقتصر عند مُستعملها على ما توفره لهم من عَون ورعاية في قضاء حاجاتهم اليومية . وإنما لا بد أن تقترب عند هؤلاء (الفلاح والتاجر والموظف والوزير . .) برمز التقدم والتطور والنهضة الغربية . وبما زاد في مدى تفشي رموز الثقافة والحضارة الغربيين هو تنوع طبيعة البضاعة الغربية المصدرة إلى مجتمعات العالم الثالث والقائمة طويلة وطويلة جداً بهذا الصدد . فهناك فوطه البامبرش pampers للطفل الصغير ولعب fisher price للأطفال وطفّل شعر الرأس للكبير والصغير والمتمثل في كل أصناف الشامبو shampo وهناك أيضاً غُلب الطعام بكل أنواعها التي أصبحت تحتل حيزاً هاماً من رفوف البقالات خاصة بمجتمعات الجنوب الثرية بموارد النفط . فتمط الحياة الاستهلاكية التزايد ملاحه بالمجتمعات النامية ساهم فيه بالتأكيد توفر البضاعة الغربية المستوردة بأحجام ضخمة في أسواق تلك المجتمعات . ومن ثَمَّ يمكن القول بأن أسباب التأثير الثقافي على «الأخر» في العصر الحديث لم تعد أسباباً تقليدية ممثلة في انتشار لغة وفكر وثقافة «الأخر» في هذا البلد أو ذاك . وإنما أصبح التأثير الثقافي بين الشعوب اليوم حصيلة لشبكة من العوامل وليس من المبالغة التأكيد على أن بضاعة «الأخر» المستوردة تلعب دوراً بارزاً في نشر رموز ثقافة هذا «الأخر» بين فئات المجتمعات المستوردة . وهكذا يتضح أن الحركة الاقتصادية بالمجتمع المستوردة تساهم بدور كبير في انتشار الرموز الثقافية للمجتمع المصدر، وظاهرة الاستيراد في مجتمعات العالم الثالث لا تقتصر على البضاعة وإنما تشمل أيضاً العنصر الإنساني المتمثل خاصة في عجمي دفعات السواح والبعثات الأجنبية التي تأتي للمساعدة في ميادين متعددة: في بناء السدود وتخطيط المستشفيات وتدريب الكوادر الأهلية في الميادين المختلفة، وكل المؤثرات تدل على أن أغلبية العناصر الإنسانية التي تأتي إلى المجتمعات النامية لغرض أو لآخر هي عناصر غربية ودورها في نشر رموز الثقافة الغربية أصبح ظاهرة معروفة أدى ببعض المحللين الناقدين إلى إمالة اللثام عن مخاطر الرموز الثقافية والسلوكيات البشرية للشواح على القيم الثقافية للمجتمع المستقبل لفئات السواح المختلفة التي يأتي معظمها من المجتمعات الغربية الصناعية^(٧٣).

(٣) أما عامل جاذبية المشروع الغربي للحدثة فهو يساهم بدوره في تسهيل نشر رموز الثقافة الغربية في مجتمعات العالم الثالث . فالحدثة في نمطها الغربي المعاصر والحديث لا تزال تتمتع بجاذبية كبيرة رغم سلبيتها في الكثير من مجتمعات اليوم . ومن ثَمَّ فهي مؤثر حاسم في إفراز ظاهرة التقليد للغرب بين معظم فئات المجتمعات النامية . فالدراسات والملاحظات الميدانية تُشير إلى أن كسب رهان الحدثة يُؤمّد من أهم العوامل التي تُفسر بعض السلوكيات الثقافية الرمزية عند المرأة المتعلمة خاصة في مجتمعات المغرب العربي^(٧٤) . فللملاحظات الميدانية بهذا الشأن تدل أن هذا الصنف من المرأة المغربية يعيل أكثر من نظيره المغربي - مثلاً - إلى استعمال الكلمات والعبارات الفرنسية أثناء كلامه بالعامية العربية (الفرنكوأراب الأثوية) كما أن هذه المرأة المغربية تميل أكثر من نظيرها الرجل إلى الاحتفال بأعياد الميلاد سواء كانت بالنسبة للأطفال أو لنفسها أو لزوجها . وأوضحت دراساتي لهذه الظواهر أنّ التلهف لكسب رهان الحدثة بشكلها ومضمونها الغربيين هو السبب الرئيسي المفسر لثل تلك السلوكيات^(٧٥) . فعلى مستوى أول يتجذب الرجل والمرأة المغربيان والمتعلمان

تعلباً تغلب عليه مسحة الرموز الثقافية الغربية (من لغة وفكر وثقافة) إلى قطب الحداثة ممارسة ورمزيا . فاستعمال لغة وثقافة وفكر الثقافة الغربية تصبح الرموز الرئيسية التي يلجأ إليها داخل فضاء الحداثة بمدلولاتها الغربية . فالتحدث والكتابة بالفرنسية والتفكير الذي يبنى رؤاه على مراجع الثقافة الفرنسية هي من السمات التي يتصف بها أو يحاول أن يتصف بها هذا الصنف من المغربي و المغربية فالركض وراء نمط الحداثة الغربية هو الدافع الأول والحافز لها لتبني توظيف عالم رموز الثقافة الفرنسية من لغة و فكر وثقافة . ولكن المرأة المغربية يبدو أنها تتعرض أكثر من زميلها المغاربي إلى ضغوط اجتماعية تقليدية في سعيها في مجتمعها للتمتع بمكاسب الحداثة بمعناها الغربي . فتقاليد وأعراف وقيم مجتمعات المغرب العربي العربية الإسلامية تتمثل أكثر لزام المرأة بالنسبة للممارسة للتجربة الحداثية . ومن ثم فاندفاع المرأة المغربية المتعلمة تعلباً غربياً إلى تقليد أكبر في اللغة والرموز الثقافية هو عبارة عن احتجاج سلمي ضد مجتمع الرجال من ناحية وتعويض لما فقدته من الممارسات الحداثية بسبب العراقل الاجتماعية المحافظة من ناحية أخرى^(٧٦).

وما يزيد في الركض وراء الرموز الثقافية الغربية من طرف إنسان العالم الثالث لمحاولة الانتساب إلى الحداثة هي سهولة استعمال الرموز الثقافية بالمقارنة بالسلوكيات الفعلية التي يتطلبها نمط الحياة في شكلها ومضمونها الحداثيين كما أن «الفرنكو أراب الأنثوية» كسلوك لغوي لا يبدو أنه يمس بقديسيات ومجومات ثقافات مجتمعات المغرب العربي وفي طليعتها تلك التي لا يقبل الرجال تشويهها ودوسها مثل فضاءات الحانات والمقاهي .

ولا ينتظر في رأينا أن يتراجع تيار اكتساح رموز الحداثة الغربية من التأثير والتسرب إلى بقية مجتمعات المعمورة وذلك للأسباب التالية :

(١) هيمنة الحضارة الغربية في التاريخ المعاصر والحديث والمغلوب كما قال ابن خلدون ، مولع دائماً بتقليد الغالب .

(٢) غياب نموذج حدائي وطني ينافس على كل المستويات نمط الحداثة الغربية في مجتمعات العالم الثالث على الخصوص .

(٣) تفوق نموذج الحداثة الغربي على نظيره الياباني والسوفيتي مثلاً ، من حيث قدرة رموزه على الانتشار في المجتمعات النامية وذلك بسبب تواجد الرموز الثقافية الغربية (لغة وفكر وثقافة) في تلك المجتمعات نتيجة للهجمة الاستعمارية التي تعرضت لها شعوب العالم الثالث من القوى الغربية الكبرى حتى الستينات من هذا القرن . وبعبارة أخرى فتصدير اليابان للتكنولوجيا والإلكترونيات المتقدمة جداً لا يزال عملية تجارية اقتصادية يحته وذلك لفقدان البنية الثقافية (اللغة والثقافة والفكر الياباني) في المجتمعات المستوردة للبضاعة اليابانية . أما بالنسبة لفرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة فإن تصديرها لبضائعها له مردود اقتصادي وثقافي في آن واحد . والفرق بين النسبة لطبيعة علاقة التبعية ومدى استمراريتها بين البلد المستورد والبلد المصدر.

(٤) إن جاذبية النموذج الغربي لحداثة متأتية أيضاً من بعض المبادئ والقيم الفردية والسياسية التي يدافع عنها نمط الحداثة الغربي . فمبادئ وقيم حرية الفرد في التنقل وفي الكلام وفي الاقتصاد وفي الانتباه إلى أي

حزب سياسي هي تطلعات نهد استجابات كبيرة عند الأفراد، فالديمقراطية بمعناها العام والشامل كانت بالتأكيد هي العامل الحاسم الذي أتى على الأنظمة السياسية الاستبدادية في معظم مجتمعات أوروبا الشرقية في النصف الأخير من عام ١٩٨٩. إن تلك التحولات السريعة والمتلاحقة لا يمكن إلا أن تعزز النموذج الغربي للحدثة شرقا وغربا. وبالتالي فإن زحفه واستمرار انتشار رموزه خارج الفضاء الغربي يكتسب اليوم انتعاشة حاسمة تضمن له الريادة على غيره من أنظمة الحدثة الأخرى في الوقت الراهن وعلى الأمد المتوسط على الأقل.

أما ظاهرة الانصهار الثقافي الكامل أو شبه الكامل في رموز ثقافة (الأخرى) فهي ظاهرة نادر وقوعها بين الشعوب في القديم والحديث. فعلى مستوى الوطن العربي تعرض المجتمع الجزائري إلى أشرس هجوم ثقافي استعماري استلابي تمثل أساسا في محاولة المستعمر الفرنسي نشر لغته وثقافته بين الفئات الجزائرية من جهة وتقليص استعمال اللغة العربية وثقافتها بين النخب الجزائرية على الخصوص من جهة أخرى، ولكن فشلت سلطة الاحتلال الفرنسية إلى حد كبير في نشر رموزها الدينية (الديانة المسيحية) حتى بين المثقفين الجزائريين الفرنسيين لغة وثقافة. ومن ثم لم يكتمل النصاب بالنسبة لتوفر الشروط الضرورية لحدوث الانصهار الثقافي الكامل أو شبه الكامل للمجتمع الجزائري بالمجتمع الفرنسي. فرموز الدين الإسلامي ورموز التقاليد الشعبية الجزائرية لم تلغ في زحزحتها البعثات الفرنسية ذات الطابع الديني على الخصوص. بل قد تكون قد زادت صموداً خاصة عندما تكون المجابهة على أشدها مع المحتل الفرنسي. والسؤال الذي ينبغي طرحه هنا هو لماذا كانت الرموز الدينية الإسلامية للشعب الجزائري أكثر مقاومة لانتشار رموز الدين المسيحي من مقاومة اللغة العربية وثقافتها لانتشار اللغة الفرنسية وثقافتها بالمجتمع الجزائري؟.

الإجابة المختصرة على ذلك تتمثل في :

١- إن احتكاك الدينين المسيحي والإسلامي عبر التاريخ أثبت أن عدد المسيحيين الذين دخلوا الإسلام أكثر بكثير من عدد المسلمين الذين دخلوا الديانة المسيحية. وهذا يعني أن جاذبية رموز الدين الإسلامي لها الغلبة الساحقة في عملية التنافس بين هذين الدينين، ومن ثم فتاريخ احتكاك الدين الإسلامي بالدين المسيحي أثبت أن المسلم عموماً لا يصبح مسيحياً سواء كان احتكاكه بالمسيحية في ظروف استعمارية أو في ظروف عادية. أما دخول المسيحيين للإسلام فقد شمل المستعمرين أنفسهم وعدداً كبيراً من المفكرين المسيحيين الذين دخلوا الإسلام وهم في عقر دارهم، إنها ظاهرة معروفة في القديم والحديث على السواء. كل ذلك يدل على أن رموز الدين الإسلامي تعطي من ناحية المسلم مناعة ضد تبني رموز ديانات أخرى وهي من ناحية أخرى تملك جاذبية قادرة على استقطاب غير المسلمين إلى الإسلام.

٢- قد يكون عدم دخول الجزائريين في المسيحية أثناء الفترة الاستعمارية الفرنسية راجعاً إلى كون أن الرموز الدينية تتجذر في عمق شخصية الإنسان أكثر بكثير من تجذر الرموز الثقافية الأخرى فيها، ومن ثم فزحزحتها من عمق كينونة الفرد ليست بالعملية الهينة. فعلى مستوى أول فالرموز الدينية ذات طبيعة روحية ميتافيزيقية، وتدل الملاحظات التاريخية أن تغيير الناس لدياناتهم يتم داخل الدائرة الدينية: أي من دين إلى دين، وهو مؤشر على أن الإنسان ديني بالطبع، أي أنه وثيق الارتباط بعالم الروحانيات والميتافيزيقيا. فدخول

المسلم الجزائري للديانة المسيحية أمر وارد نظرياً. إذا أن ذلك من قبيل تغيير دين بدين . ويبدو أن العاملين الحاسمين الذين لعبوا دوراً حساساً ضد انتشار المسيحية بين الفئات الجزائرية يتمثلان في :

(أ) عمق طبيعة تجلر الرموز الدينية في تركيبة شخصية الفرد واللاوعي.

(ب) تفوق جاذبية رموز الدين الإسلامي عن نظيرتها في الدين المسيحي ، كما يتنا .

وعلى مستوى آخر، فإن عمق الجانب التديني للإنسان تؤيده استمرارية بقاء الديانات في كل الحضارات الإنسانية شرقاً وغرباً، وأن محاولة تبديل ذلك بآيديولوجيات مادية كانت محاولة فاشلة كما تشير إلى ذلك تجربة الماركسية المعاصرة في المجتمعات الاشتراكية . وهكذا يتبين أن اندماج شعب متدين في دين آخر أو أيديولوجية أخرى مسألة غير واردة إذا كانت رموز الدين الجديد أقل جاذبية كما هو الحال في عدم تأثر المجتمع الجزائري برموز الديانة المسيحية أو إذا كانت رموز الأيديولوجية رموزاً مادية تتعارض في الصميم مع طبيعة الإنسان الميتافيزيقية ، كما اتسمت وتستم بذلك النظم الشيوعية والاشتراكية المعاصرة .

من هذه الخلفية يمكن القول بأن المقولة التي تدعي بأن الشعب الجزائري قد وقع لإدماجه الكامل أو شبه الكامل في رموز الحضارة الفرنسية مقولة تنقصها بالتأكيد الدقة والموضوعية العلميتان . فدعوة المحتل الفرنسي بأن القطر الجزائري هو مقاطعة فرنسية مثلها مثل مقاطعات القطر الفرنسي الأم دعوة فيها الكثير من التشويه الاستعماري لحقائق الأشياء . إنها أيديولوجية استعمارية لا تستند إلى أرضية صلبة . فانتساب المجتمعات والشعوب إلى رموز دينية مختلفة أدى إلى تجزئتها في بعض الحالات رغم اشتراكها في عوامل اللغة والعرق والثقافة . إن انفصال باكستان وبنجلادش عن المجتمع الهندي الكبير مثال على مدى أهمية دور الرموز الدينية في تلاحم أو تباعد الشعوب . فتمسك الشعب الجزائري برموز الدين الإسلامي نفس من الأساس إمكانية حصول انصهاره الكامل أو شبه الكامل في رموز حضارة المستعمر ومن هنا فإن متغير variable الرموز الدينية يصبح متغيراً حاسماً في أي تحليل موضوعي ومتعمق لظاهرة الانصهار الثقافي بين الشعوب .

فالآلة التي لا تنجح في صهر «الأخر» في رموزها الدينية تكون غير آمنة وغير مسؤولة إن هي أدعت الانصهار الكامل أو شبه الكامل «للآخر» في رموز حضارتها .

فتجربة الفتوحات العربية الإسلامية تفيد بأن الانصهار الثقافي الكامل أو شبه الكامل يتم بتوفير عاملين :

(١) نشر الرموز الدينية بين فئات الشعوب . فالتفانحون العرب المسلمون عملوا في المقام الأول خارج الجزيرة العربية على نشر العقيدة الجديدة في البلاد المفتوحة .

(٢) عملوا في مرحلة لاحقة على تعليم اللغة العربية لأهل بعض البلاد المفتوحة وبالتالي ثقافتها . فبرزت ظاهرة ما نسميه اليوم بالعالم العربي، أي هذه المنطقة من الخليج إلى المحيط التي تشترك أغليتها الساحقة في اعتناق الرموز الدينية الإسلامية من جهة ورموز الثقافة العربية من لغة وفكر وتقاليد . . من جهة أخرى . فالوحدة الثقافية بمفهومها الشامل أصبحت واقعاً مجسماً بين مجتمع الجزيرة العربية حيث انطلقت الدعوة الإسلامية على أيدي العرب الفاتحين وبين بقية الأقطار التي دخل معظم سكانها الإسلام وأصبحت لغة الفضاء

عندهم لغة التعامل اليومي ولغة الثقافة . فتجذر الرموز الدينية الإسلامية ورموز اللغة العربية وثقافتها في الشخصية القاعدية^(٧٧) لإنسان ما بين الخليج والمحيط هو الشرط الأساسي لإمكانية بروز ظاهرة الانصهار الثقافي الكامل أو شبه الكامل بين المجتمع العربي الإسلامي الأم بالجزيرة العربية والمجتمعات الأخرى المحيطة به التي أسلمت وعرب لسانها وثقافتها .

إن مفهومنا لـ«عالم الرموز» يساعد كثيراً على تشخيص آليات عملية الانصهار الثقافي العربي الإسلامي الذي عرفته منطقة ما بين الخليج والمحيط بعد مجيء الدعوة الإسلامية . فالرموز - كما أشرنا - ذات مركزية أولى في تركيبة طبيعة الإنسان . إن الاستيلاء عليها هو استيلاء على أعماق ما في الإنسان . إنها روحه وهذا ما تم فعلاً إلى حد كبير على أيدي الفاتحين العرب والمسلمين فيما يدعى اليوم بالعالم العربي . فإسلام معظم فئات هذه الشعوب يعني تبنيهم لرموز العقيدة الإسلامية وتخليهم عن رموز دياناتهم السابقة . وتعرّب لسان أغلبية سكان تلك الأقطار المفتوحة يعني تهميش ثم انقراض اللغات واللهجات الأخرى أمام لغة القرآن . ونتيجة لذلك أصبحت سطوة الثقافة العربية المسيطرة لا يدافع عنها العربي المسلم الأصل فحسب بل يغار عليها كل من أسلم وتعرّب . وإذا بذل دين قوم ولغتهم وفكرهم وثقافتهم ، وتقاليدهم . . . بدین «الأخر» ولغته وفكره وثقافته وتقاليده . . فإنه لم يبق ما يفصلهم عن بعضهم سوى الملامح العرقية الطبيعية . وأثبتت التجربة العربية الإسلامية أن انصهار أجناس مختلفة في بوتقة الحضارة العربية الإسلامية كان نتيجة شبه حتمية لاعتناق تلك الأجناس ، وبتحمس كبير في كثير من الأحيان لرموز الدعوة الإسلامية ولغتها وثقافتها^(٧٨) ، وليس من المبالغة القول بأن الوطن العربي كظاهرة ثقافية متجانسة ظاهرة فريدة من نوعها في القديم والحديث من حيث العوامل التي أدت إلى تجسيده . فالدعوة المسيحية نشرت رموز رسائلها الدينية في مجتمعات المعمورة شرقاً وغرباً وهي اليوم أكثر الديانات انتشاراً في العالم ، ويرجع تضامن المسيحيين فيما بينهم أساساً إلى الرموز الدينية التي يشتركون فيها . فمجتمعات أوروبا هي مجتمعات مسيحية في أغليبتها ولكن وحدتها الثقافية تبقى بعيدة عن متانة التضامن الثقافي الموجود بين المجتمعات العربية . والسبب في ذلك يتّـ . فبينما انتشر الإسلام بين الخليج والمحيط كرموز دينية وكرموز ثقافية ولغوية خرجت المسيحية كدعوة دينية أولاً وقبل كل شيء . فدخلت أوروبا - مثلاً - المسيحية وأبقت على لغاتها ولهجاتها . إذ لم تكن للمسيحية لغة وحسب كما كان الشأن للإسلام مع لغة القرآن . وتعبير العلوم الاجتماعية الحديثة يعد نشر الإسلام للغة المضاد خاصة في منطقة ما بين المحيط والخليج متغيراً (عاملاً) حاسماً في فهم وتفسير الفرق بين قوة التضامن الثقافي العضوي بين أقطار الوطن العربي من ناحية وتنوع أو انقسامات الفضاءات الثقافية الأوربية من ناحية أخرى . ففي الأول توفر شرطاً (الرموز الدينية والرموز اللغوية الثقافية) حصول ما يمكن أن نطلق عليه بالتطابق الكامل أو شبه الكامل على مستوى الخريطة الثقافية العامة . أما في حالة أوروبا فلا يوجد إلا شرط يتم يتمثل في اشتراك أهلها في اعتناق رموز الديانة المسيحية ، وهو شرط يسمح أكثر بالحديث عن التشابه الثقافي بين تلك المجتمعات لا بالتطابق الثقافي الكامل أو شبه الكامل بينها . وفي الفترة المعاصرة كانت الحملة الاستعمارية الغربية على معظم ما يسمى اليوم بالعالم الثالث قصد نهب خيراته الطبيعية وتفقير رموزه الثقافية ، وكانت جل مجتمعات الوطن العربي من بين ضحاياه . وكما أشرنا ، فإن القطر الجزائري تعرض لخطر سلب ثقافي استعماري عرفه العالم العربي المعاصر . ورغم ذلك فإن الغزو الثقافي الفرنسي للجزائر فشل في غزو

الرموز الدينية الإسلامية للشعب الجزائري والمحتل لم ينجح كلياً في اجتذاب اللغة العربية وثقافتها من المجتمع الجزائري المحتل . وحصيلته التأثير الثقافي الفرنسي على الشعب الجزائري لا تسمح بكل المقاييس بأن نتحدث بدقة وموضوعية عن تماثل مطلق أو شبه كامل على المستوى الثقافي بين الشعبين : الفرنسي والجزائري . كل ما يمكن تسجيله هنا هو الانتشار الهام ، لكن المحدود للغة والثقافة الفرنسية بين الفئات الجزائرية ، وهو غزو ثقافي لا يسمح بأي حال من الأحوال بالحديث عن الانصهار الثقافي التام أو شبه التام للشعب الجزائري في بوتقة رموز الثقافة الفرنسية . فذلك لا يحدث - كما رأينا - إلا بتوفر الشرطين المذكورين اللذين أدبا إلى تهميش الرصيد الثقافي العام بين مجتمعات الوطن العربي ، وبما زاد الطين بلة بخصوص تقريب اللغة والثقافة الفرنسيين بين المفرنسين والجزائريين هي أن ظروف تعلم هؤلاء الآخرين للغة والثقافة الفرنسيين اقترنت بعوامل الهيمنة والعنف الاستعماريين وهي ظروف لا بد أنها ساهمت في محاولة الجزائر التخلص في أقرب وقت من التبعية اللغوية والثقافية الفرنسية منذ أن حصلت على استقلالها في الستينات . إن ما أنجزته سياسة التعريب بالمجتمع الجزائري الحديث مثال على ذلك . وهكذا يفصح انتشار الرموز المسيحية منذ القدم ومحاولة فرنسا غزو الجزائر لغوياً وثقافياً في العصر الحديث إنها تجربتان ثقافيتان محدودتا التأثير على «الأخر» . إذ أن الأولى اقتصر على صهر «الأخر» في رموزها الدينية بينما لم يستطع الاحتلال الفرنسي للجزائر القضاء على اللغة العربية وثقافتها إلا في حدود معينة ومن ثم تبقى تجربة العرب المسلمين الفاتحين تجربة فريدة من حيث تمكنها تمكناً كاملاً من تحقيق الصهر الثقافي الكامل أو شبه الكامل «للأخر» في بوتقة الحضارة العربية الإسلامية وما كان ذلك ليحدث - كما ذكرنا - لولا نجاح العرب المسلمين الفاتحين في نشر رموز دينهم الإسلامي وتعليم لغة الضاد وثقافتها لشعوب ما بين المحيط والخليج على الخصوص . إن الرباط الثقافي المتجانس بين الشعوب الشرق أوسطية منذ إسلامها وتعرب لسانها وفكرها وثقافتها أعطى لتواصلها روحياً وثقافياً شيئا من الخلود والأبدية . فقد تصارع الحكام في منطقة ما بين الخليج والمحيط في الماضي والحاضر ، وسوف يتصارعون بالتأكيد في المستقبل .

فكانت المجاهدة بين الأمويين والعباسيين في الصدر الأول للإسلام بين دمشق وبغداد . وتلا ذلك صراع وتوتر بين الأمويين في الأندلس والعباسيين في بقية الإمبراطورية الإسلامية . وكم مرة أغلقت الحدود بين الدول العربية في العصر الحديث بسبب الاستعمار أو خلافات سياسية بين الحكام ، ومع ذلك فرباط الثقافة العربية الإسلامية المتجانسة مكن العرب المسلمين من التواصل والتضامن شعوراً وممارسة منذ أكثر من أربعة عشر قرناً . فوشائج الرموز الثقافية بين بني البشر : من رموز دينية ورموز لغوية ثقافية هي الضمان الوحيد لخلق لحمة بينهم لا تكاد غوائل الدهر تؤثر في استمرارية خفقات نبضاتها . إنها تطيع حبل التضامن بينهم بطابع الألية التي لا تعرفه إلا الحلاف العسكرية ولا التجمعات الاقتصادية بين الأمم .

المراجع والتعليقات

(١) Chomsky, A.N. Language and Mind, Pantneon, New York, 1975. and Syntactic Structures, Mouton, The Hague, 1957.

(٢) Wilson, E., Sociobiology: The New Synthesis, Harvard Univ. Press Cambridge, 1975.

(٣) هموما نطلق في هذه الدراسة عبارات أو مفردات :

أ- غير مادي / غير حسي على واقع حسي في عالم الإنسان المأثر . فالحنان والشفقة والعطف عند الإنسان هي مشاعر نبيلة ذات طبيعة غير مادية تحفظها وتنميتها النفس البشرية .

- ب- ميتافيزيقي / ماورائي على سلوك الإنسان المتأثر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بقوى عوالم ماوراء الطبيعة . فتضيق الإنسان وإنتهاله إلى إله مثال على ذلك .
- (٤) فئدة المراجع والرؤى والمفاهيم . . العلمية المتعلقة بميتافيزيقيا الرموز تشبه إلى حد كبير ماتمرصنا له في بحثنا وكتابتنا حول ما أطلقنا بظاهرة «التخلف الأخر» انظر للمؤلف «التخلف الأخر بالغرب العربي» المستقبل العربي عدد٤٧ يناير ١٩٨٣ ص ٢٠-٤١ .
- (٥) Manis, J.G, and Meltzer, B.N. Symbolic Interaction, al Allynand Bacon, Boston, 1968.
- (٦) Raszak, Theodore, The Cult of Information, Pantheon, New York 1986 pp. 210-220.
- (٧) Hunt, M., The Universe within, Simon and Schuster, New York 1982, PP. 315-64 and Morin, E. La methode 3 : La- (V) connaissance de Laconnaissance : L. seuil, Parris, 1986, pp. 85- 114.
- (٨) Schrag, C.O, Radical Reflections and The Origin of The Human Sciences, perdue UNIV. Press, West la fayehe 1980.
- (٩) يوسف جمعة سيد، سيكولوجية اللغة والبرهن العقل/ سلسلة عالم المعرفة عدد٥٤، الكويت ١٩٩٠ كتاب : Langue et societe/ Je .
- (١٠) Leeper, Mondia Editeurs, quebec Canada 1986.
- (١١) Durkheim, E., Formes elementaires de la ule religieuse, Puf, Paris, 1969.
- (١٢) ابن خلدون، المقدمة، تحقيق علي عبدالواحد والي، الجزء الثاني، دار مصر للطبع والنشر، القاهرة (ت. ن. غير ملصق) ص. ٤٨٤-٨٥.
- (١٣) The Universe within op. cit. P. 356
- (١٤) Ibid. P. 100
- (١٥) Ibid. P. 345
- (١٦) سورة النساء، ٥٨ .
- (١٧) سورة المائدة، ٨ .
- (١٨) صمدانية المدرسة السلوكية Behaviorism في فهمها وتفسيرها لسلوك الإنسان مثال على ذلك .
- (١٩) كل كتاب : The Universe within op. cit.
- (٢٠) Skinner, B.F., Science and Human Behavior, New York, Free Press 1965.
- (٢١) سورة البقرة، ٣٠
- (٢٢) Darwin, charles, The Origins of Species (New York, Penguin Book, 1984)
- (٢٣) سورة الاسراء، ٧٠ .
- (٢٤) سورة الحجر، ٢٩ .
- (٢٥) سورة الاحزاب، ٧٢ .
- (٢٦) سورة الاسراء، ٨٥ .
- (٢٧) Piaget, J., The Origins of Intelligence in children, New York, International Universities, 1974.
- (٢٨) The Universe within op. cit. PP. 360-61
- (٢٩) Science and human behavior Op. cit.
- وانظر دراسة المؤلف : ملامح التحيز والموضوعية في الفكر الاجتماعي الانساني الغربي ونظيره العربي الخلدوني، المستقبل العربي، العدد١٢٠، ١٩٨٩، ص ٤٣-٤٥ .
- (٣٠) سورة الملقن، ١، ٤ .
- (٣١) سورة العنكبوت، ٥٧ .
- (٣٢) سورة الرحمن، ٢٥ .
- (٣٣) Balibar, E, Gng Etudes du Materialisme historique, Paris, Francois Maspero, 1979
- (٣٤) Gardner, H., Cognitive Psychology: the Mind's New Science new York: Basic Books, 1985.
- (٣٥) «الداويونية في الميزان» مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس، العدد٤، ١٩٨٠
- (٣٦) The universe within op. cit. pp. 315-61
- (٣٧) Science and human behavior Op. cit.
- (٣٨) انظر ملامح التحيز والموضوعية . . للمؤلف بالمستقبل العربي عدد١٢٠، مصدر سابق .
- (٣٩) La revue : Science et vie: 200 ans de science (٣٨) 1789 - 1989, Hors serie no - 166 Mars - 1989, pp.8 - 9
- (٤٠) Cognitive psychology, H. Gardner op. cit. (٣٩)
- (٤١) المتطور السوسولوجي لعالم الاجتماع الفرنسي دور كايم أشهر مثال على ذلك انظر كتابه : Les regles de la methode sociologique, Paris, Puf 1968.
- (٤٢) Brody, B. (ED) Readings in The philosophy of Science, Englewood cliffs, new Jersey 1970.
- (٤٣) Pedler, K, Mind over Matter, London, Thames Methuen, 1981.

- (٤٣) Cognitive Psychology op.cit.
- (٤٤) Language and Mind, Chomsky. op.Cit.
- (٤٥) Science and Human Behavior op. cit... and Beyond Freedom and Dignity, New York, Vintage 1972, Skinner.
- لعالم النفس السلوكي
- (٤٦) The Brain: Mystery of Matter and Mind, New York, Torstar Books (noauthor) 1984 pp. 134-135.
- (٤٧) علماء النفس السلوكيون المعاصرون معروفون بهذا الاتجاه في بحوثهم العلمية حول سلوك الإنسان، انظر (ملاحظ التحيز والموضوعية...)
- مصدر سابق.
- (٤٨) سورة الحجر، ٢٩.
- (٤٩) الإسراء، ٧٠.
- (٥٠) المصدر السابق.
- (٥١) سورة الأنفال، ٢٢.
- (٥٢) سورة البقرة، ١٧١.
- (٥٣) سورة الروم، ٢٨.
- (٥٤) سورة البقرة، ٧٣.
- (٥٥) سورة الزمر، ٩.
- (٥٦) سورة فاطر، ٢٨.
- (٥٧) علماء النفس السلوكيون وعلماء الاجتماع المتبنون لنظور مابيسم بالحقبة الاجتماعية المتشددة، أميل دور كايم أب هذا الاتجاه في العصر الحديث.
- Les regles de la methode sociologique. op. cit.
- (٥٨) سورة الأحزاب، ٧٢.
- Cinq Etudes du Materialisme Historique/Balibar op. cit.(٥٩)
- (٦٠) انتصار حركات التحرير في العصر الحديث أمثال حرب الفيتناميين ضد الوجود العسكري الأمريكي وحرب الجزائريين ضد الاستعمار الاستيطاني الفرنسي مثال على الغلبة النهائية لقوة عالم الرمز على القوة المادية للإنسان.
- (٦١) الداودي، محمود «التخلف الآخر بالمغرب العربي» المستقبل العربي عدد ٤٧، ١٩٨٣، ص ٢٠-٤١.
- Cinq Etudes du Materialisme Historique/Balibar op. cit.(٦٢)
- Rocher, G, Talcott Parsons et la sociologie amercains Paris, Puf, 1982, (٦٣)
- Ibid et Boudon, R, la place du desordre: Critique des Theories du changement social, Paris, Puf, 1974, (٦٤)
- (٦٥) الداودي، محمود: «في سوسيولوجيا أسباب نجاح/ تعثر توطيد اللغة الوطنية في كل من المجتمع الجزائري والتونسي والكيابتي» دراسة بالعربية وبالإنجليزية أرسلت للنشر (نوفمبر ١٩٨٩).
- Langue et societe P.184 (٦٦)
- (٦٧) أطلقنا على تلك الظاهرة عبارة «التخلف الآخر» أو «التخلف الثقافي النفسي...» المستقبل العربي، العدد ٨٣ يناير ١٩٨٦ ص ٢٥-٤٢.
- Ruf.W.K "Depeudance et alienation ou l'etelle" in Independance et interdepeudance au Maghreb, Paris, CNRS, 1974, (٦٨) PP.233-79.
- Ogbrm, W. E., Social change, New york MI, Freepress, 1922 (٦٩)
- Caivet, L.J, Linguistique et colonialisme, Paris, Payot, 1974, PP. 84-85. (٧٠)
- (٧١) انظر مجلة المجاهد الجزائرية عدد ١٥٣٣، ٢٢ ديسمبر ١٩٨٩ ص ٣٨-٤٠.
- (٧٢) الحملة التي تعرض لها وزير التعليم التونسي محمد الشرفي في سنة ١٩٨٩ شاهد على استمرار الصراع اللغوي بين العربيين والفرنكفونيين في المجتمع التونسي اليوم.
- Kadit, E, Tourism: Passport To Development? New York, Oxford UNIV. Press. 1979. (٧٣)
- (٧٤) الداودي، محمود «جذور ظاهرة الفريكو أرباب الأثوية بالمغرب العربي»، شؤون عربية، العدد ٢٢ ديسمبر ١٩٨٢ ص ١٢٤-١٣٧.
- "Les racines du Franco-arabe feminin au Maghreb" Arab Journal of Language Studies vol 2. No2 (٧٥) June 1984.
- (٧٦) الداودي، محمود: «الفرج اللغوي كسلوك لغوي للإنسان المغاربي» المجلة العربية للعلوم الإنسانية، المجلد السادس عدد ٢٢ ١٩٨٦ ص ٤٠-٦٠.
- National character in the perspectives of the social sciences: The Annals of The American Academy of Political and social science March 1967 vol.370. (٧٧)
- Gardet, L, Les Hommes de L'Islam, Paris, Editions Complexe, 1980. (٧٨)

الخلفية الفلسفية في النظرية التوليدية

بنكيران امجد الطيب*

إن التساؤل عن المصادر الفلسفية للسانيات التوليدية يحيل على قضايا متعددة، ترتبط بمجالات معرفية متنوعة. من هذه المجالات: نظرية المعرفة الكلاسيكية والموقف العقلاني على وجه الخصوص، الاستبتيولوجيا المعاصرة وخصوصاً كارل بوبر (Karl Popper)، علم النفس المعرفي بالمعنى الذي يتحدد به عند تشومسكي، المنطق الحديث كمصدر للنمذجة والصورنة أو بعبارة أوجز، مصادر مفهوم النموذج (Model).

لن نتناول في هذه الدراسة إلا الجوانب المتعلقة بنظرية المعرفة، والعقلانية النقدية، والمقاربة النفسية للغة، على أساس أن نخص مفهوم النموذج بدراسة مستقلة.

لقد انصهرت المجالات المعرفية السابقة داخل النسق التوليدي، لتشكل ثورة معرفية في ميداني الفكر واللغة، لأن النظرية التوليدية مشروع يسعى إلى تحقيق بعض التقدم في فهم الطبيعة البشرية، ونظرية مجدها مثل هذا الأمل، لا يمكن أن تكون إلا نظرية قادرة على النقد والتجاوز المستمرين، أسئلة قديمة في إطار جديد، وأسئلة حديثة مبنية على منجزات العلوم المعاصرة، وهذا المعنى يمكن أن يقال: إن التوليدية انتقال من لاحقيقة إلى لاحقيقة أخرى، لأنها لا تعرف المطلقات.

* أستاذ بكلية الآداب - المحمدية - المغرب.

يمكن رد الإشكالية التوليدية إلى سؤالين رئيسيين، يلخصان خلفيتها الفلسفية، أولهما: كيف يتأتى للمكانثات البشرية أن تصل إلى معارف متعددة، على الرغم من اتصالها المحدد بالعالم؟ وهو نفس السؤال الذي أعاد صياغته (Bertrand Russell) في كتابه المعرفة البشرية (Human Knowledge) كالآتي: «ما الذي يجعل المخلوقات البشرية، التي لها اتصال قصير وشخصي ومحدود بالعالم، قادرة مع هذا، على معرفة الكم الذي تعرفه؟^(١)». وثاني السؤالين: «ماذا يمكن لدراسة اللغة أن تساهم به في فهمنا للطبيعة البشرية؟^(٢)» من هذين السؤالين انطلقت الأسئلة الفرعية التي أفرزت المشروع التوليدي، طرح السؤال الأول في إطار نظرية المعرفة الكلاسيكية، أو ما عرف بمشكل أفلاطون، وطرح السؤال الثاني في إطار الهدف من دراسة اللغة، ودورها في نظرية المعرفة. وهذا التساؤل احتلت اللغة مكان الصدارة في نظرية المعرفة العلمية عند تشومسكي.

كان الفكر الفلسفي القديم يقوم على أساس الاعتقاد بالفصل بين الفلسفة والعلم، والتمييز بينهما، وكان النسق العلمي مستقل عن النسق الفلسفي، إلا أن تشومسكي يرفض هذا الفصل، ويرى أنه فصل لا يدعمه تاريخ الفلسفة نفسه: «لا أقسم فارقا صارما بين العلم والفلسفة، فالفارق بينهما لم يتبدع إلا في الماضي القريب، وذلك بغض النظر عما إذا كان لديك مايسوغه أولاه^(٣) يستدل تشومسكي على بطلان التمييز بين العلم والفلسفة بأدله، منها: أن ديكارت كان يعتبر الفلسفة دراسة للأسس التصورية للعلم، أو الحدود القصوى للتأملات العلمية، كما أن دافيد هيوم (HUM) يعتبر مشروعه الفلسفي، شديد الصلة بمشروع نيوتن (Newton)، ولذلك كانت العلوم الطبيعية تسمى بالفلسفة العلمية، كما كان مصطلح النحو الفلسفي يطلق على النحو العلمي. وهذا يدل على عدم صحة الاعتقاد الذي ترسخ في تاريخ الفكر الغربي في مرحلة متأخرة نسبيا، ذلك الاعتقاد الذي يقوم على تصور الفصل بين العلم والفلسفة.

يبدو أن تشومسكي يرمي من وراء رفض التمييز بين الفلسفة والعلم إلى إثبات إمكان إخضاع الظاهرة الفلسفية للدراسة العلمية، بمعنى إخضاع اللغة والفكر للدراسة العلمية، وإلحاقها بالعلوم الطبيعية، وهي المقاربة الممكنة والوحيدة التي تعزز الأمل في الوصول إلى بعض النتائج الإيجابية فيها يخص البنية التصورية، أو طبيعة الإدراك عند الإنسان.

مشكل أفلاطون

لكي يجيب تشومسكي عن السؤال المتعلق بإشكالية المعرفة، كان عليه أن يقوم بقرأة لتاريخ الفكر الفلسفي، من اليونان إلى الفلسفة المعاصرة، مروراً بالفلسفة الحديثة، وهكذا، نجد في كتاباته تحليلاً لمصادر المعرفة عند أرسطو وأفلاطون، والعقلانية الديكارتيّة، وتجريبية هيوم، ونسبية كانط. وانسجاماً مع الموقف العقلاني الذي تبناه تشومسكي كإطار للتحليل، نجد في كتاباته نقداً جذرياً للتجريبية في شتى ألوانها وأشكالها، نكتفي في هذا السياق، بالحلول المقترحة لمشكل أفلاطون.

إذا كانت المخلوقات البشرية قد تمكنت من معرفة الكم المائل الذي تعرفه، على الرغم من اتصالها المحدود بالعالم، فلأن العالم مبني (Structure) بطريقة تمكن الفكر الإنساني من إدراك هذه البنية، انطلاقاً من حالات فردية إلى النوع، ثم الجنس لتصل إلى تعميمات أكبر. بهذه الطريقة يتأتى إدراك

الكليات انطلاقاً من الجزئيات، الانطلاق من الخاص إلى العام، ومن الجزئي إلى الكلي، يمثل جوهر الموقف الأرسطي من مشكل أفلاطون. إن أساس المعرفة السابق على الوجود ضرورة قبلية للتعليم، وهكذا يمكن أن نتخيل بموجب فرضية ميتافيزيقية قوية بأن الفكر الإنساني مكون بطريقة يستطيع معها الوصول إلى نظام واسع من المعارف.^(٤)

من المقاربات التي تمكن من اقتراح حل مبرر لمشكل أفلاطون، مقارنة الموقف الأفلاطوني، وهي مقارنة أكثر خصوصية من التقليد الأرسطي. إن الإنسان - في تصور أفلاطون - لا يكتسب معارف جديدة، وإنما يعيد اكتشاف معارف معطاة قبلاً، لأن طبيعة المعرفة قبلية، ذلك هو موقف أفلاطون المنسجم مع نظريته المشهورة في المثل. وهكذا تضع المقاربة الأفلاطونية قاعدة التفسير على أساس الفكر، لا على أساس بنية العالم، كما هي في التقليد الأرسطي. إن قدرتنا المعرفية محددة بطرق الفهم والإدراك، ومعرفتنا الفعلية تابعة لتجارب خاصة، تثير جزءاً من النظام المعرفي الثابت في فكرنا، وإذا كانت المعرفة كذلك، فهي فطرية، وهذا هو الموقف الديكارتي الذي خصه تشومسكي بتحليل متميز في كتابه (La Linguistique cortésienne).

لقد غدت القدرة المعرفية في العصر الحديث موضوع البحث، لأن أطروحة أفلاطون القائمة على فطرية المعرفة، أصبحت مقبولة عند الديكارتيين بشكل عام (Leibniz) و (Cudworth)، لأن الفكر يمتلك قدرة معرفية فطرية (pouvoir cognitifinné)، وهذه القدرة تثيرها الحواس، لنتج المبادئ والمفاهيم التي تكون معرفتنا كالمثل عند Leibniz، إن الكيانات المحسوسة نفسها كالفضوء، والألوان، على سبيل المثال، لا تعرف بأي شيء خارجي، ولكنها تعرف بواسطة الأفكار التي ينتجها الفكر نفسه، إن العنصر البصري، ولكن الفكر يستطيع أن يقارن، وأن يحلل، وأن يجرد العلاقات المختلفة، كالسبب، والمسبب، والتشابه، والاختلاف، والتناظر إلخ. . إن ماهية الأشياء القابلة للإدراك (Intellegibles) لا توجد إلا في الفكر نفسه، كأفكار خاصة به، وبواسطة هذه الأفكار الصمعية التي هي موضوعات أولية تصل إلى معرفة كل الأشياء الخارجية. وهذه الأشياء ليست إلا مجرد موضوعات ثانوية للمعرفة.^(٥)

يحتل القرن السابع عشر مكانة خاصة في تاريخ الفكر، لذلك وصفه تشومسكي بالعقبة Le Siecle de genie،^(٦) ففي هذا القرن نوقش التراث العقلائي مناقشة مستفيضة، ومن بين الأفكار التي نوقشت: المفاهيم الهندسية أو المفاهيم النسبية، وهي المقولات التي تدخل في جميع الأشياء ومنها: الكل والجزء، التشابه والمختلف، المساواة واللامساواة، وهذه المفاهيم ليست مجرد انطباعات، وليست علامات مادية خارجية تنطبع على الفكر، وإنما هي نشاط مفهومي خاص، ينتج الفكر عندما يسجل الأشياء الخارجية، وهكذا يفي تحليل هذه الأفكار إلى المفهوم الكانطي أي: ملائمة الموضوعات لطريقتنا في المعرفة^(٧) Conformité des objets á notre mode de connaissance.

إذا كان الموقف العقلائي يقوم على رفض الأطروحة التجريبية التي ترى المعرفة امتداداً للخبرة الحسية، فإن تشومسكي يبنى الإطار النظري العقلائي، إلا أنه يرى أن عقلانية القرن السابع عشر وماتليه - إن كانت مقبولة في عمومها - فإنها تحتاج إلى تعديل يستفيد من منجزات العلوم الحديثة، لتصبح عقلانية معاصرة، وذلك بالمقارنة بين النمو الفيزيائي والنمو الذهني، وبدراسة طبيعة الإدراك عند الطفل، فقد برهنت الدراسات المتأخرة أن نسق الرؤية في جزء كبير منه معد قبلها، حتى ولو كانت الحوافز التجريبية ضرورية لجعل هذا

النسق يقوم بوظيفته، وهكذا فنحو الرؤية (la grammaire de la vision) قابل لبعض المقارنة مع نحو اللغة، لأن نحو الرؤية بدوره فطري في جزء كبير منه، ويمكن أن يقال نفس الشيء عن النسق السمعي.

إن نسق الرؤية كما برهنت على ذلك أعمال (Hubelwiesel) لا يمكن فهمه إلا بناء على قاعدته العصبية (La base Neurologique)، وبمعنى آخر، إن سلوك التعلم ناتج عن التعديل البنيوي الموظف بصورة قبلية.

إذا رجعنا إلى السؤال المطروح سابقاً أي: مشكل أفلاطون، على ضوء هذا التحليل، أمكننا القول: إننا نعرف هذا الكم الهائل من المعارف - على الرغم من محدودية التجارب وقصر العمر - لأن معرفتنا بمعنى ما بيولوجية، وأن تأويلنا للتجارب محدد بخصائصنا الذهنية، وعلى هذا الأساس، فإننا نصل إلى المعرفة عندما نتكيف الأفكار الداخلية للفكر نفسه، مع البنيات التي يبدعها هذا الفكر، وبذلك يوظف تشومسكي مفهوم الفطرية في إطار جديد، فيصبح مفهوماً بيولوجياً يستمد تحديده من معطيات العلوم الطبيعية.

اللغة والطبيعة البشرية

بعد تحليل مشكلة المعرفة، أو مشكل أفلاطون، نصل إلى السؤال الثاني المتعلق بدور دراسة اللغة في فهم الطبيعة البشرية. إن اللغة مرآة للفكر حسب التعبير الكلاسيكي، وهي كذلك في تصور تشومسكي، إلا أنها مرآة للفكر بمعنى عميق، لأن دراسة اللغة تمكننا من اكتشاف المبادئ التجريبية التي تحكم بنيتها واستعمالها، وهذه المبادئ قبلية حسب ضرورة بيولوجية، وليست مجرد طارئ تاريخي، كما تزعم التيارات التي لا ترى في الإنسان إلا مجرد حصيلة سلبية للشرائط التاريخية أو الظروف الخارجية.

إن دراسة اللغة في التصور التوليدي تمنحنا بعض الأمل في الحصول على فهم ما للخصائص النوعية للذكاء الإنساني، كما تمكننا من معرفة الضرورة البيولوجية، وهذا ما يجعلنا نأمل في معرفة بعض الأشياء عن الطبيعة البشرية باعتبارها هدفاً بعيداً للنظرية التوليدية. وبهذا المنحى يؤا تشومسكي اللغة مكان الصدارة في نظرية المعرفة، قصد تجاوز المشاكل التي اعترضت نظرية المعرفة الكلاسيكية.

إن السبيل إلى مقارنة الطبيعة البشرية في التصور التوليدي هو دراسة الذكاء الإنساني، وطبيعة الإدراك، والعلاقة بين التجربة والأفكار الفطرية، وباختصار، دراسة القدرة المعرفية (La capacité cognitive)، ودراسة البنيات التي تتحقق عبرها هذه القدرة، واللغة هي الوسيلة الممكنة لتحديد هذه المفاهيم، ولكي يتأتى لها أن تلعب هذا الدور، يجب اعتبارها جزءاً من علم النفس، ولهذا السبب، لا يفهم تشومسكي اللغة إلا كجزء من علم النفس الذي يعني بدراسة القدرات الإنسانية (Les capacités humaines) في سلوكها وتأويلها للتجربة.^(٨) ولذلك لا يرى تشومسكي فائدة في التساؤل عن علاقة اللسانيات بعلم النفس. يقول في حوار مع ميتسورونا (Mitsouron): «من وجهة نظري لا يمكن الحديث عن العلاقة بين اللسانيات وعلم النفس، لأن اللسانيات جزء من علم النفس، ولا أستطيع أن أتصورها غير هذا التصور».^(٩)

إذا كانت اللسانيات هي الدراسة العلمية للغة، وعلم النفس يدرس اكتساب اللغة واستعمالها، فإن التمييز بين اللسانيات وعلم النفس لا معنى له في تصور تشومسكي، لأن مادة ما (Discipline)، لا يمكن أن تهتم باكتساب أو استعمال معرفة بدون الاهتمام بطبيعة هذه المعرفة. إن علم النفس الذي يقتصر على

عالم الفكر

وصف نماذج الإدراك (Modeles de perception) والتعبير، ويقضي من حقله نفس النظام المكتسب، يحكم على نفسه بعقم كلي، لأنه علم لا موضوع له، وعلى هذا الأساس، فاللسانيات التي يدافع عنها تشومسكي تمثلاً لفراغا مفهوماً، وبذلك يتعارض التصور التوليدي مع التفكير السائد الذي يفهم به علم النفس واللسانيات، لأن المشروع التوليدي يسعى إلى تأصيل علم النفس اللغوي (Une psychologie du langage) كعلم جديد، يتم بالنظام المكتسب، وبطرق اكتسابه في نفس الوقت، أي أنه علم يدرس النحو، ومناهج الاكتساب في علاقاتها مع النحو الكلي (Grammaire Universelle)، ونماذج الإدراك والتعبير، والأسس الفيزيائية للكل.

إن التقدم المنتظر من دراسة علم النفس اللغوي حسب التصور التوليدي قادر على تزويد علم النفس المعرفي (La psychologie cognitive) بمناهج متميزة، لأنه علم يدرس كل نظام معرفي كمضو ذهني خاص، له بنيته الخاصة، كما يدرس التفاعل بين هذه البنيات، فعندما نرى بعض الأشياء، نكون قادرين على التحدث عنها، وهذا يعني أنه توجد وسيلة لترجمة التمثل البصري إلى اللغة، ونفس الشيء يمكن أن يقال عن أنظمة الإدراك الأخرى، وهذا ما يبرر القول بأن اللسانيات ماهية إلا جزء من علم النفس المعرفي، لأن اللغة نسق غني، لكنه نسق يمكن عزله بسهولة نسبية.

في تشومسكي ١٩٨٠ نجد تحديدات للقدرة، منها أن كل طفل عادي التكوين له القدرة على السباحة، وعلى العدو ألفاً وخمسة مئة متر، أو له القدرة على التكلم بالإيطالية، شريطة أن يتلقى التدريب الملائم، أو أن تتمح له الفرصة على القيام بذلك، وبهذا المعنى فالطفل ليست له القدرة على الطيران.

إن كل واحد منا يعرف لغته، وهذه المعرفة بالنسبة إلينا جزء مشترك وممثل بصورة ما في فكرنا، بمعنى أنها ممثلة في أدمغتنا ببنيات ذهنية نأمل تخصيصها — من حيث المبدأ — تجريدتها وحسباً، في شكل آليات فيزيائية مازلتنا نهملها كل الجهل تقريباً. إن الوصول إلى تحديد القدرة اللغوية (Compétence)، كمعرفة مشتركة ومتمثلة في أدمغة البشر، وتخصيص هذا المفهوم تجريدتها، يظل هدف التوليدية البعيد: «على الرغم من تباين اللغات وتعقدها فإن أي طفل عاد يستطيع أن يتعلم أية لغة يمتلك بها في محيطه اللساني. وهذا ما يوحى بأن كل المخلوقات البشرية تشترك في بنية معرفية محددة نسميها بالملكة اللغوية. وهذه الملكة ماهية إلا نسق كلي للتمثل الذهني للغة، وهدف النظرية اللسانية أن تكشف من هذا النسق أو النحو الكلي (Universal grammar) ومحدد مميزاته، وتحديد كذلك مضمون الأنحاء الخاصة (Particular Grammar) وطرق بنائها».^(١٠) إن دراسة الأنساق التي توجد في الدماغ، وتساهم في تفسير الظواهر الملاحظة، فكرة ترجع إلى ديكارت (Descartes) الذي يرى أن تأويلنا للعالم مبني جزئياً على أنساق تمثيلية من بنية الذهن نفسه، ولا تعكس بصورة مباشرة شكل الأشياء في العالم الخارجي، وهدف النظرية اللسانية هو نظام القواعد النحوية الموجودة في الدماغ أو مبادئ النحو الكلي، ولإدراك هذا الهدف ينبغي عدم الفصل بين التخصصات والمعارف لما بينها من علاقات متكاملة، بمعنى آخر، ينبغي ألا يفصل بين علم النفس واللسانيات، ولهذا السبب انتقد تشومسكي وجهة نظر كينتش (Kintsh) التي تفصل بين اللسانيات وعلم النفس، لأن النظرية النحوية يمكن اعتبارها وجهها من جوه علم النفس المتعلق بالنسق الوراثي البيولوجي للقواعد الكلية وتحولاتها في اللغات الطبيعية، وهذا هو الاتجاه الذي دافع عنه لينبرك (Leenberg). في كتابه الأسس البيولوجية للغة

(Biological Foundations of language). وقد اعتبر تشومسكي اتجاه لينبرك اتجاهها سلبيا، لأن هذا الأخير يرى أن المغامرة العلمية الهادفة هي تلك التي تسعى إلى سبر الفاعليات الفطرية الموجودة في الدماغ. إن ادراك تشومسكي لقيمة أطروحة لينبرك Leenberg جعله يتصدى بالنقد لعلم النفس التجريبي، مثل سلوكية بلومفيلد (Bloomfield)، ومدرسة جنيف عند بياجيه (Piaget) وأتباعه، والمدرسة الروسية في علم النفس العصبي عند لوريا (A.r.Luria).

تنطلق السلوكية من تصور تجريبي لعلم النفس، لأن واطسون (Watson) يرى أن علماء النفس ليسوا في حاجة إلى التسليم بوجود الفكر (Mind)، أو بوجود أي شيء آخر غير قابل للملاحظة لكي يفسروا أنشطة وقدرات الكائنات البشرية، لأن هذه القدرات لا يجب أن تفسر على أساس ذهني أو عقلي، كما فسرت في الماضي، لأن سلوك الكائن البشري ينبغي أن يفسر على أساس آلية تنطلق من المثير (Stimuli) إلى الاستجابة (responses) كآلية تتحدد بها يقدمه المحيط الخارجي، وبذلك فهي آلية كافية لتفسير جهاز التعلم تفسيراً يستمد مصادره من العلوم الطبيعية.

تبنى (بلومفيلد) السلوكية كإطار للوصف اللغوي، كما بسط ذلك في كتابه المشهور (اللغة)، لذلك تبنى آلية المثير والاستجابة لتفسير الكلام، والمثال المشهور للعلاقة بين جاك وجيل (Jak and Jill) في قضية التفاحة، يوضح رأي بلومفيلد في تفسير السلوك اللغوي. (١١)

يضيق مفهوم العلم عند السلوكية ليحسب في دائرة المعطيات التي تقبل الملاحظة المباشرة، والتحديد الفيزيائي، ولذلك انسأفت السلوكية مع التقنيات الميدانية، كالاختبار وغيره من الإجراءات العلمية، وإحلال أنه ليس من المعقول تحديد العلم بالإجراءات المتبعة، وإهمال تحديد موضوع العلم نفسه، مهما تكن درجة دقة الأدوات المستعملة. وهذا ما يؤدي إلى القول إن مشكل السلوكية يتجلى في انعدام تحديد الموضوع، لأنها كما قال تشومسكي: انسأقت مع أدوات ممتازة لكي لا تدرس شيئا. (١٢)

أما مدرسة جنيف كما يمثلها بياجيه، فقد انتقدت كل اتجاهات علم النفس المعرفي التي ترى إمكانية شرح الفاعليات الفطرية الموجودة في الدماغ شرحاً بيولوجياً، لأن هذه إمكانية في نظر بياجيه من قبيل المستحيلات، لذلك يقترح تفسيراً آخر في إطار ما أسماه بالابستمولوجيا التكوينية Lépigistémologie génétique

انطلقت الابستمولوجيا التكوينية كنظرية في فلسفة العلوم من الأبحاث التي أجريت على سيكولوجيا الطفل، لتحليل هياكل التفكير المنطقي عنده، وذلك بهدف رصد مفاهيم الأطفال عن السببية، والعدد، والمصادفة، بغية إقامة نوع من التوازي بين تطور العلم ومراحل تطور العقل الإنساني، ومن ثمة رفض بياجيه المنهج البيولوجي واستبدله بتفسير آخر يقوم على أساس البنية التكوينية للذكاء الحسي الحركي (Sensorimotor intelligence)، لأن الذكاء يتطور بتطور نمو الطفل وتطور دماغه، ابتداء من مرحلة الوصف إلى مرحلة الاستقراء، وصولاً إلى مرحلة الاستنباط. هذا هو التفسير المتاح في نظر بياجيه، لأنه يرتكز على أسس يمكن ملاحظتها، بعكس منهج التفسير البيولوجي في علم النفس المعرفي الذي يدعي إمكانية تفسير الفاعليات البيولوجية للغة، وهي فاعليات غامضة لا يمكن رؤيتها في رأي بياجيه، إلا أن تشومسكي يرى أن حجة بياجيه غير قاطعة، لأنها تشبه الحجة التي تزعم أننا لا نستطيع أن نبرهن على وجود المواد الفيزيائية في الشمس لغموضها، والعجز عن رؤيتها.

عالم الفكر

أما المدرسة الروسية في علم النفس العصبي كما يمثلها إ. لوريا (A.R LURIA) فترى أن التفسير المهادف إلى معرفة جذور النحو الكلي يجب أن يرتبط بالأشكال النشطة لعلاقة الإنسان بالواقع، وهذا تفسير يستوحي تصورا معينا للماركسية، حيث العامل الاقتصادي أصل الظواهر المادية والفكرية، إذ الفكر في هذا التصور، ماهو إلا انعكاس للواقع المادي، وهكذا، يخضع هذا التصور الظواهر الفكرية المعقدة إلى تفسير كلي. ينفي عن الإنسان بعده الخلاق، ويجعله أداة في دائرة الحتمية المطلقة.

تلتقي الاتجاهات السابقة - بلو مفيلد وبياجي ولوريا - في أنها تفسر ظواهر الفكر واللغة تفسيراً خارجياً، لأن قضايا الدماغ قضايا معقدة وشائكة لا تجدي فيها المقاربة التبسيطية، والتفسيرات الأحادية التي تفضي في النهاية إلى التصور الحتمي، ولذلك رفض تشومسكي الاتجاهات النفسية السابقة. وقد حرص لاينز نقد تشومسكي بقوله: «إن وجهة نظر تشومسكي مختلفة جداً عن التصور الحتمي، لأنه يعتقد أننا مزودون بعدد محدد من القدرات الطبيعية التي نسميها الفكر (MIND) في اكتساب المعرفة، تمكننا هذه القدرات من التحرك كفاعلين أحرار غير خاضعين لحتمية المثير الخارجي في المحيط الذي نعيش فيه» (١٣).

دحض تشومسكي النظريات السيكلوجية التجريبية، ليتهي إلى خلاصة مفادها أنه إذا أردنا الوصول إلى فهم ظواهر اللغة والفكر والاكتساب والتعلم فهما عقلانياً، فإنه لا مناص لنا من دراسة الأسس البيولوجية للإدراك، بمعنى أنه لا مناص من علم النفس المعرفي، الذي يدرس كل نظام معرفي كعضو ذهني، له بنيتُه الخاصة، لأن نمو العضو الذهني يمكن اعتباره نظير نمو العضو الفيزيائي، وعلى هذا الأساس، فإن الفهم العقلاني للطبيعة البشرية يتوقف على التصور العقلاني للعلم، وهذا ما يبرر الوقوف عند عقلانية كارل بوبر.

العقلانية النقدية

لاحظت متسورونا (Mitsou Ronat) (١٤) أن التوليدية تعرضت لسوء الفهم بسبب نموها في محيط ابستمولوجي غير معروف، محيط ابستمولوجيا كارل بوبر الذي انتقد وجهة النظر السائدة في منطق الاكتشاف العلمي، أو منطق المعرفة، وحلل مناهج العلوم التجريبية. وسنركز في هذه العجالة على رأي بوبر في العلم، والاستقراء، والإبطال.

يُحصر بوبر (Popper) مهمة منطق الاكتشاف العلمي في التحليل المنطقي للإجراء الذي يقوم به العالم في ميدان العلوم التجريبية، أي تحليل مناهج هذه العلوم، وتلك أطروحاته الرئيسية التي خصص لها كتابات أهمها «منطق الاكتشاف العلمي» و«المعرفة الموضوعية». يعارض بوبر في هذه الكتابات الرأي القائل بأن العلوم التجريبية تقوم على الإجراء الاستقرائي، الذي يقضي بأن النظريات العلمية تنطلق من القضايا الجزئية إلى القضايا الكلية، من القضايا التي يستخلصها العالم من الملاحظة إلى التعميمات والنظريات، وهذا أصل مشكلة الاستقراء. يقول بوبر في كتاب (المعرفة الموضوعية): «هل يمكن تبرير الدعوى القائلة بأن نظرية ما كلية صادقة بأسباب تجريبية إمريقية، أي بافتراض صدق قضايا اختبار أو قضايا ملاحظة معينة...؟ إجابتي على هذه المشكلة مثل إجابة (HUM) تماماً. لا، لا يمكننا، فلا يمكن لأي عدد صادق من قضايا الاختبار أن يبرر الرأي القائل بأن النظرية المفردة كلية» (١٥).

يرى بوبر أنه لا يمكن الانتقال من الجزئي إلى الكلي، لأن القضية الجزئية تشير إلى ما يمكن ملاحظته مباشرة في ظاهرات أو نقاط مخصوصة في الزمان والمكان، لأن الصورة العامة للقضية الكلية: «بالنسبة لكل مناطق الزمان والمكان من الصادق أن...»^(١٦) عندما نسلم بأن القضية الجزئية صادقة في لحظة مخصوصة من الزمان في مكان معين، فإن صدق هذه القضية لا يسوغ لنا الانتقال إلى صدق القضية الكلية في جميع الأزمنة والأمكنة، وإذا سلمنا بصدق ذلك، نكون كمن يقيم علاقة مشابهة بين النهائي واللا نهائي، بين المحدود بزمان ومكان معينين واللا محدود غير المعين، لأن العلاقة بين القضية الجزئية والأخرى الكلية علاقة لا تماثل (Asymmetry) ومن هنا يأتي فساد دعوى القائلين بتأسيس العلوم على التجربة والاستقراء.

إن الاعتبارات التي أدت ببوبر إلى رفض الاستقراء، هي نفس الاعتبارات التي جعلت تشومسكي يرفض الإجراء الاستقرائي، ويتبنى التصور الفرضي الاستنباطي، لأن الملاحظة والتجربة يمكن أن يقودا إلى قبول النظرية، كما يمكن أن يقودا إلى رفضها، كما في تشومسكي ٦٤، بل إن بوبر يذهب إلى أبعد من هذا ويرى أنه لا يمكن البرهنة على صحة النظرية، كل ما يمكن القيام به على أكثر تقدير هو البرهنة على بطلانها.^(١٧)

إن النظرية العلمية تتكون من قضايا كلية، لا يمكن الوصول إليها انطلاقاً من قضايا جزئية عن طريق الاستقراء، لأن النظرية العلمية نظرية وصفية، وهذا ما يطلق عليه قوانين الطبيعة، ويفترض الوصول إلى هذه القوانين موقفاً مسبقاً تكون الطبيعة بموجبه متسمة بالاطراد، لأن كل نظرية علمية لابد لها من افتراض تصور مسبق للميتافيزيقا، إلا أن هذا لا يعني أن العلم هو الميتافيزيقا، لأنها من طبيعة مختلفة، فالميتافيزيقا تلعب دوراً أساسياً في تأسيس العلوم، لكنها غير العلم، يقول بوبر: «إنه من الحقائق المسلم بها أن الأفكار الميتافيزيقية البحتة - ومن ثم الأفكار الفلسفية - ذات أهمية قصوى للكونولوجيا، فمن طالس إلى أينشتاين، ومن الذرية القديمة إلى تأملات ديكرات عن المادة، ومن تأملات جلبرت وينون وبليتز ويسكوفيك عن القوى إلى تأملات فارادي واينشتاين عن مجالات القوى، أضواء الأفكار العلمية معالم الطريق».^(١٨)

إن للميتافيزيقا دوراً في انطلاقة العلم، وفي تغذية الخيال العلمي، ولكنها غير العلم، لأن العلم لا يقدم قضايا كلية غير قابلة للإبطال، أي لا يمكن إبطالها بقضايا جزئية، وكل قضية غير قابلة للإبطال فهي ميتافيزيقا، وليست علماً، لأن العلم يقدم قضايا يمكن تأكيدها في لحظة معينة من الزمان والمكان، ولا يمكن تأكيدها بصورة مطلقة، وعلى سبيل المثال، إذا أخذنا القضية الكلية (كل البجع أبيض) «tous les cygnes sont blancs»، فإن هذه القضية كتعميم، لا يمكن الوصول إليها انطلاقاً من قضايا جزئية، مهما كان تعددها، لأن النتيجة يمكن أن تكون سلبية فتفقدنا مقدمات القضايا الجزئية إلى القول بأنه يوجد بعض البجع غير أبيض^(١٩). وهكذا فالاستقراء لا يقود إلى العلم، لأنه كما قال باخ (Bach): «ليس إلا مجرد طريقة أخرى لقول نفس الشيء» ولذلك فالاستقراء لا يأتي بجديد، وهذا معناه أن القضية الجزئية لا يمكن أن تبرر القضية الكلية، كل ما فعله القضية الجزئية هو الإبطال (Falsification). هذه خلاصة رأي بوبر في النظرية العلمية لأن كل ما لا يقبل الإبطال في نظره فهو إما ميتافيزيقا، وإما علم كاذب (Pseudo-science) كالتحليل النفسي والماركسية لعجزهما عن الوصول إلى قضايا كلية، فالتحليل النفسي يعطي تفسيراً للمحالات الممكنة، وهي حالات لا يمكن إبطالها باللجوء إلى الملاحظة والتجربة، ولذلك فالتحليل النفسي ليس علماً، وكما على تفسيراته التي لا تقبل الإبطال، حالة رجل يغرق طفلاً لبقته، وآخر يضحي بحياته في سبيل إنقاذ ذلك الطفل، فالرجل الأول

عالم الفكر

يعاني من عقدة أوديب أي الكبت، والثاني قام بها قام به إرضاء لنزعة الغرور التي تتملكه، وكل هذه التفسيرات غير قابلة للإبطال في نظر بوير، ولذلك فهي تفسيرات لا وصفية (Nom Descriptive)، وما ينطبق على التحليل النفسي ينطبق على الماركسية كذلك فهي بدورها تقدم قضايا غير قابلة للإبطال.

خصص بوير كتاب يؤس التاريخانية (The poverty of historicism) للاستدلال على لا علمية الماركسية، وتفنيد دعاوى التاريخانيين فيها يخص الفرق بين العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية، وبعد أن حلل رأي المذهب التاريخاني في الملاحظة والتجربة والتعميم، انتهى إلى استحالة إمكانية التنبؤ بمستقبل التاريخ الإنساني، لأن التاريخ يتقدم بنمو المعارف الإنسانية ونحن لا يمكن أن نتنبأ بكيفية نمو معارفنا. (٢٠)

يستم نقد بوير للتاريخانية بغلبة الطابع المنطقي، ولذلك يمكن حصر الجدل بينه وبين التاريخانيين في دائرة الصراع بين الاسمين والواقعيين، فبحكم نزعته الاسمية ينتقد ممثلي المذهب الماهوي، أو الواقعيين كأفلاطون وميجل وميكافلي، إذ لا وجود في نظر بوير للكليات أو الماهيات، لا وجود لمفاهيم الأمة والمجتمع والطبقة، لأنها مجرد مفاهيم أو تركيبات ذهنية، توظف لتبرير الاستبداد في المجتمع المغلق، ما يوجد في الواقع، هو الفرد الذي يجب أن يكون مبتداً التحليل ومنتهاه في المجتمع المفتوح، ولذلك كان تفكيره في مسألة الدولة تفكيراً بالأخلاق ولم يستطع بالتالي أن يصل إلى نظرية الدولة. (٢١)

لقد كان تفكير بوير - كتفكير الكانطيين الجدد - رد فعل ضد النازية، وضد الأنظمة الاستبدادية، لذلك رفض فلسفة التاريخ، وأنكر غاية الصيرورة التاريخية، وكل ذلك كان نتيجة تعريفه للعلم الموضوعي، وحصره العلم في منهجيته وهذه في طريقة التفيد، وهذا استنتاج مبني على منطلق العلوم، ولا تسانده خلاصات مؤرخي العلوم، (٢٢) ولذلك كان حكمه على التاريخانية كمن حكم على فساد شيء بفساد إحدى نتائجه.

يحصر بوير التاريخانية في الماركسية، ويحكم على الأولى من خلال الثانية، لا يرى في التاريخانية إلا أيديولوجيا لتأليه التاريخ، ولتبرير تسلط الأنظمة الكلية، ولذلك فالتاريخانية ضد المجتمع المفتوح وبصرف النظر عن سداد هذا النقد، فإنه يبدو مقبولا في سياق التطور التاريخي للمجتمعات الأوربية، باعتبارها مجتمعات استنفدت قيم الحداثة، وعاشت الليبرالية كمنظومة متكاملة، بطموحها وإخفاقها، أما في وضع كوضع المجتمع العربي حيث السيادة لقيم التقليد في الحياة الفردية والاجتماعية، فإن نقد التاريخانية لا يجد تربته الملائمة لانعدام شروط الموضوعية، لا يمكن الحديث عن مابعد الحداثة في مجتمع لم يعش الحداثة بعد، في مجتمع - في أحسن الأحوال - يستهلك العلم ولا يساهم في إبداعه، في مجتمع يكتبني فكله بالكلام الإنشائي عن الحداثة دون إدراك مغزاها وأبعادها، لهذه الأسباب لم تناقش علمية الماركسية أو لا علميتها في الفكر العربي خارج الاعتبارات الأيديولوجية، ولهذا الأسباب أيضا لم تستطع اللسانيات أن تصبح من ثوابت الفكر العربي شأنها شأن جميع العلوم العصرية.

نصل الآن إلى جوهر المشكلة الذي نروم تحليله، ويمكن صياغته في السؤال التالي: إذا كانت الماركسية ليست علما حسب تصور بوير، وكان تشومسكي يتبنى نفس المفهوم، فهل معنى هذا أن تشومسكي يقول بدوره بلاعلمية الماركسية والتاريخانية؟

عالم الفكر

يصعب الربط بين آراء تشومسكي اللغوية وآرائه السياسية، إلا أن الصعوبة لا تنفي من المحاولة، فقد سأله متسو رونا (Mitsou Ronat) عن العلاقة التي يقيمها على مستوى مناهج التحليل بين نشاطه العلمي ونشاطه السياسي، فأجاب: إذا كانت هناك علاقة فإنها على مستوى موغل في التجريد^(٢٣).

ليست هناك علاقة عميقة بين النقد الأيديولوجي ودراسة بنية اللغة، لأن خطورة مضمون ووظيفة الأيديولوجية تكمن في أنها لا تهتم بالوقائع كما هي، وإنما تهتم بتقديمها، وتؤيلها بطريقة تجعلها ملائمة لمصالح النخبة (L'intelligentsia) وللمطالب الأيديولوجية^(٢٤).

التحليل الأيديولوجي لتحليل ترييري عند تشومسكي، يذكرنا هذا النقد بالتحليل الماركسي، الأيديولوجيا كقناع، كترير لمصلحة طبقية، كما يذكرنا نقد تشومسكي للديمقراطية الحديثة^(٢٥) بالنقد الماركسي للبرليزية، أين يكون الخلاف بين ماركس وتشومسكي؟.

إن الماركسية والمادية بوجه عام عرقلتا البحث في اللغة، هذا ما صرح به تشومسكي، إلا أنه يقصد بالماركسية جزءاً من التقليد الماركسي المتمثل في الماركسية اللينينية، وإن كان لا يجب استعمال مصطلحات مثل «الماركسية»، لأن مثل هذه الاستعمالات تنتمي في تقدير تشومسكي إلى تاريخ الأديان والعقائد،^(٢٦) لسبب بسيط هو أن ماركس لم يكن إلهاً، بل كان إنساناً يصيب ويخطئ، بدليل أنه أترف كتابه «العالي الأول». بالإضافة إلى أننا لا نجد عنده إلا القليل من الأفكار التي لها صلة بدراسة اللغة، وقد سبق أن رأينا رفض تشومسكي التفسير الذي يقرن النحو الكلي بعلاقة الإنسان بالواقع الخارجي.

اعتقد ماركس أن ماهية الإنسان تتحقق في التاريخ باعتباره يعكس بنية العقل الإنساني، لذلك اقترح الحل المعروف الذي أفضى إلى طوباوية تعلم لإنسان حر غير مستلب، عار من التناقضات الاجتماعية، ورأى بوير في فلسفة التاريخ ميثاقاً لا يمكن إثباتها أو إبطالها، فهي على هذا الأساس ليست علماً. لا مناص في نظر بوير من الاهتمام بالفرد، وتطبيق النظرية الاجتماعية تلو الأخرى إلى حين العثور على النظام الأمثل. وإن نقد تشومسكي الديمقراطية الحديثة لأن الديمقراطية الحقبة في نظره، لا تجعل النخبة وصية على المجتمع، ووظيفتها تنحصر في تكيف الناس للمصادقة على القرارات، بل الديمقراطية هي أن يشعر الناس بقدرتهم على تنظيم شؤونهم بدون وصاية، وهذا معناه الإيمان بإبداعية الإنسان وطابعه الخلاق، لهذا رفض تشومسكي علم النفس التجريبي الذي جعل الإنسان أسير الحتمية الخارجية كما سبق.

إن تحقيق إنسانية الإنسان تنوقف على تنظيم اجتماعي لم يتحقق بعد، يعترف للإنسان بطابعه المبدع الذي يميزه عن باقي الكائنات، لكن الشكل في نظر تشومسكي - على ما يبدو - يكمن في فهم هذه الإبداعية، يكمن في نهاية التحليل في فهم الطبيعة البشرية، ودراسة بنية اللغة تفتح بعض الأمل لفهم هذه الطبيعة، وكان الفلسفات السابقة ركزت على الإنسان في بعده الخارجي (التاريخي والاجتماعي) وأهملت البعد الداخلي، وتلك إشكالية التوليدية.

عندما نقول إن هدف التوليدية هو الوصول إلى فهم ما للطبيعة البشرية، فإن هذا معناه السعي إلى الوصول إلى فهم الفكر واللغة والاكساب والاستعمال والمعرفة، وباختصار إلى فهم الطبيعة البشرية التي لا نعرف عنها إلا اليسير، بل إن هناك ظواهر من هذا القبيل نجعلها جهلاً تاماً، ما قيد طمحي تشومسكي بجعله لا يتطلع إلا إلى معرفة عالم الأشياء الممكنة بالنسبة للفكر، أي: «المشاكل» لأن هناك أشياء غير ممكنة بسميها

عالم الفكر

تشومسكي «الأسرار» تستعصي على الفهم، ربما لا يمكن للعقل البشري أن يحقق تقدما في معرفتها، وهذا مايرر أخذ تشومسكي بمفهوم العلم القائم على الإبطال كما يفهمه بوير.

قسم بوير العالم إلى ثلاثة عوالم: العالم الأول: وهو عالم الحالات الفيزيائية، والعالم الثاني: وهو عالم الحالات العقلية، والعالم الثالث: عالم تعقل الأفكار، عالم المعرفة، وهدف تشومسكي تحقيق بعض التقدم في فهمه، لذلك كان تساؤله عن مدى مساهمة دراسة اللغة في فهم الطبيعة البشرية داخلا في تساؤله عن مشكلة المعرفة أو مشكل أفلاطون.

عزا بوير التقدم الهائل الذي عرفته العلوم الطبيعية إلى (Galileo) ونيوتن، لكن العلوم الاجتماعية لم تجد بعد من يحقق لها هذا التقدم.^(٢٧) وقال تشومسكي: «منذ القرن السابع عشر طبع الأسلوب الجليلي العلوم الطبيعية، وتبني هذا الأسلوب هو الذي قاد هذه العلوم إلى النجاح الباهر». ^(٢٨) إذا كان هذا الأسلوب قد أعطى ثماره في ميدان العلم الطبيعي، فلم لا يطبق في ميدان العلم الاجتماعي والإنساني؟ لم لا يطبق في ميدان الفكر واللغة؟ ليس هناك سبب يجعلنا نترك المقاربة العامة للعلوم الطبيعية عندما نريد أن ندرس الكائنات البشرية، والمجتمع وأية مقاربة جديدة لمثل هذه المجالات لابد لها من تبني الأسلوب الجليلي. ^(٢٩) إن تبني هذا الأسلوب يمكن من الوصول إلى مفهوم دال للغة، يقودنا إلى جذور الطبيعة البشرية في الميدان المعرفي، لأن نجاح العلوم الطبيعية يرتبط باكتشاف المبادئ التفسيرية، ويتجاوز تغطية المعطيات بطريقة سطحية، لذلك يجب أن يطبق هذا الأسلوب في اللسانيات النظرية لما يتميز به من خصائص كالتجرد الذي يغلب على استحالة تغطية كل المواد اللغوية بالجوء إلى الأمثالات (idealizations)، كأمثلة المتكلم – المستمع المثالي، وأمثلة المجموعة اللسانية المتجانسة، كما أن الأسلوب الجليلي يمكن من دراسة الخصائص الصورية الرياضية للنظرية اللسانية.

إن التوليدية ثورة معرفية، لأنها انتقال نوعي في فهم الظاهرة اللغوية، لأن التراكم الذي حققته الأنحاء التقليدية والبنوية مكن من الانتقال من العناية بتغطية المعطيات، إلى الاهتمام بالبعد التفسيري، والطموح إلى تكوين نموذج للقدرة اللغوية، أي: النسق الذهني للقواعد التي يستدجها المتكلم والشاوية خلف الكلام المنطوق. ^(٣٠) وتعتبر النمذجة فرقا جوهريا بين اللسانيات التقليدية واللسانيات الحديثة لأن النموذج هو «النظرية العامة المصونة» على حد تعبير تشومسكي، أو هو «التمثيل الصوري للنظرية» ^(٣١) ودخول النمذجة أو الصورية إلى اللسانيات يرجع إلى اتصال دراسة اللغة بالمنطق والرياضيات في الأربعينات من هذا القرن، وهذا موضوع يتطلب معالجة مستقلة.

الهوامش

(١) Chomsky, (1986) Knowledge of language, in Gunderson and Maxwell, 75p:xxv.

وكتلك القاضي، ٩٠، البناء الموازي، دار توبقال ص ١٩.

(٢) Chomsky, (1968) Le langage et la pensée, trad par Louis-jean calvet, petite bibliotheque payot, p: 11.

(٣) تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة حزة قبلاز المرزني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. ١٩٩٠ ص ١٤.

Chomsky, (1975) Reflexions sur le langage, traduit de l'anglais par Judith milner béatrice vauthier et pier Fila, F (٤)

Lamarion, p:14.

- Chomsky, (1975), p:16. (٥)
Chomsky. (1968), le langage et la pensée, p:17. (٦)
Chomsky. (1975), p:16. (٧)
Chomsky, (1980), Règles et représentations, trad de L'anglais par Alain Kihm, Flammarion p:8. (٨)
Chomsky: (1977), Dialogue avec Mitsou Ronat, Flammarion, p:63. (٩)
(١٠) الفاسي ١٩٨٥ اللسانيات واللغة العربية ص ٤٢ ج ١ .
John Lyons 1970 Chomsky p:31. (١١)
Chomsky: (1977), Dialogue avec Mitsou Ronat, p:66. (١٢)
John Lyons. 1977 Chomsky, fonata/collins, the philosophy of language and Mind p: 126-127. (١٣)
Chomsky, (1977), dialogues avec Mitsou Ronat, Flammarion p:21. (١٤)
(١٥) ماهر عبدالقادر محمد علي، نظرية المعرفة العلمية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥ ص ٣٣.
(١٦) المرجع السابق، ص ٢٤.
(١٧) Nicolas Ruwet 1968, Introduction à la grammaire generative, Librairie plon, p: 12-13. (١٨)
(١٨) ماهر عبدالقادر محمد علي، نظرية المعرفة العلمية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥ ص ٣٥-٣٦.
(١٩) Nicolas Ruwet 1967, p.13. (٢٠)
(٢٠) انظر الترجمة العربية العربية لكتاب بوير، بؤس الأيديولوجيا، ترجمة عبدالحاميد صبره، دار الساقي، ١٩٩٢ ص ٨.
(٢١) العروي عبدالله، مفهوم الدولة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، ١٩٩٣، الفصل الأول، نظرية الدولة الإيجابية.
(٢٢) العروي عبدالله، مفهوم التاريخ الجزء ٢ المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الفصل الثالث: عودة المطلق ونقد التاريخانية، ص ٣٦٨ إلى ٣٨٢.
Chomsky. (1977), Dialogues avec Mitsou Ronat, P:33. (٢٣)
Chomsky, (1977), Dialogues avec Mitsou Ronat, P:36. (٢٤)
(٢٥) تشومسكي، اللغة ومشكلة المعرفة، انظر الفصل الخامس: النظرة البعيدة الآفاق الجديدة لدراسة العقل، ص ١١٩ .
(٢٦) تشومسكي، اللغة ومشكلة المعرفة، ترجمة د. حوزة بن قبالان الموزيني ١٩٩٠، ص ١٥١.
(٢٧) بوير، بؤس الأيديولوجية، ترجمة عبدالحاميد صبره، ص ١١.
(٢٨) Rudolf p. botha on "The galilean style" of linguistic inquiry, lingua 58 (1982) 1-50. (٢٩)
(٢٩) لي خصائص الأسلوب الجليلي انظر المرجع السابق، بوطا ٨٢ والفاسي ٨٥، اللسانيات واللغة العربية.
Nicolas Ruwet. (1967), l'utroduction à la Grammaire generative, p70. (٣٠)
Crystal David, A First Dictionary of Linguistics and phonetics. (٣١)

المراجع العربية

- (١) بوير كارل: بؤس الأيديولوجيا، نقد مبدأ الأنماط في التطور التاريخي، ترجمة عبدالحاميد صبره، دار الساقي، الطبعة الأولى ١٩٩٢ .
(٢) تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة حوزة بن قبالان الموزيني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٠ .
(٣) العروي عبدالله، مفهوم التاريخ، الجزء الثاني، المفاهيم والأمور، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٢ .
(٤) الفاسي الفهري، عبدالقادر (١٩٨٥)، اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
(٥) الفاسي الفهري، عبدالقادر (١٩٩٠) البناء المازي، نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
(٦) ماهر عبدالقادر محمد علي، نظرية المعرفة العلمية، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٥ .

المراجع الأجنبية

- (1) Botha, Rudolf. P. (1982) ON "The galilean style" of Linguistic inquiry, Lingua, 58 (1982) 1-50.
(2) Chomsky, N. (1975), reflexions sur le langage, traduit de L'anglais par Judith Milner, béatrice vautherin et pierre fiale.
(3) Chomsky, N. (1977), Dialogues avec Mitsou Ronat, (1980) Flammarion.
(4) Chomsky, N. (1980) Règles et représentations, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Flammarion.
(5) Chomsky, N. (1986) Knowledge of language, in Gundersen and Maxwell.
(6) Cristal david. A First Dictionary of linguistics and phonetics.
(7) Lyons Johns. (1970) Chomsky, Fontana/ Collins, Great Britain.
(8) Ruwet Nicolas. (1968) l'utroduction à la grammaire generative, Plon.

الاتزاج وتعدد المصطلح

أحمد محمد ويس*

ليس ثمة من يجادل في أن معرفة المصطلح مفتاح من أهم مفاتيح العلم، أي علم. وإذا كان قدامونا قد تداولوا بينهم أن «لا مشاحة في الاصطلاح»، ثم كان أن ذهب هذا القول منهم مذنب المثل، فإن الناظر في العصر الراهن يرى من أمامه مشاحات كثيرة غدت إزاءها قضية المصطلح عندنا، وربما عند غيرنا أيضاً، إحدى مشكلات العمل النقدي التي كثيراً ما تصدم الناقد الأدبي المختص، بله القارئ العادي. أما لماذا تغدو قضية المصطلح مشكلة من مشكلات العمل النقدي؟ فأمر طال بحثه، وعقدت من أجله ندوات تلو ندوات (**)، وصدرت فيه ملفّات تلو ملفّات (***)، فيها من سديد الرأي ما لو طُبّق لكان منه خير كثير. وإذا كان لاتباق المصطلح من دواعي تختلف من عصر إلى آخر، فإن نمو الفكر وتطوره، ثم اتساع رقعة المعارف، واكتشاف حقائق جديدة. . كل ذلك من دواعي ابتثاق مصطلحات جديدة. تلك حقيقة لا يختلف فيها أهل العلم، ولكن الخلاف يكمن عندهم في قبول هذا المصطلح أو رفضه، فلسائل أن يتساءل إذن متى يكون المصطلح جديرًا بالقبول؟. . وهنا يلخص لنا أحد الباحثين صفة ذلك في شرطين: الأول: تمثيل كل مفهوم أو شيء بمصطلح مستقل. والآخر: عدم تمثيل المفهوم أو الشيء الواحد بأكثر من مصطلح واحد. (١)

(*) الجمهورية العربية السورية - حلب.

(**) من ذلك مثلاً: ندوة علامات التي عنوانها: المشكل غير المشكل، قضية المصطلح العلمي، والتي قدمها حمزة قبالان الزيني وشارك فيها عدد من الباحثين. ونشرت في كتاب علامات مج ٢/ ١٩٩٣ ومن ذلك أيضاً مؤتمر البند الأدبي الذي عقدته جامعة اليرموك بآربد بالأردن في ١٤/٦/١٩٩٤.

(***) من ذلك مثلاً: العدد الذي خصصته مجلة فصول لسقضايا المصطلح الأدبي، مج ٧/ ٣، ٤، وكذلك العدد الخاص من كتاب علامات المنون به المصطلح: قضاياه وإشكالاته، مج ٢/ ١٩٩٣.

ولكن المشكلة أن هذين الشرطين ربما لا يتحققان في كثير من المصطلحات، فتمة مصطلح واحد للدلالة على أشياء عدة، وتمة أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد. ومرة ذلك ومرجعه إلى تداخل فروع العلم والمعرفة، ثم إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافتهم، ثم انقطاع ما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق. ولعل شيئا من إثارة العناد أن يكون من وراء هذا التعدد والاختلاف، إذن كل فئة - وهذا من دواهي الأمور - تنسوي على شعور بأنها أحق بأن تتبع، وأنها من ثم لابد أن تبدع لنفسها مصطلحا خاصاً بها. لايهما بعد ذلك أوافق هذا المصطلح الدقة أم لم يوافق. وواضح أن ليس من وراء مثل هذا الاختلاف كبير نفع للعلم، لأنه قد جاوز العلم منطقاً وغاية له.

وعلى الرغم من ذلك فلعل بعض الاختلاف أن يكون له مسوِّغ، وبخاصة عندما لا تكون الحال مستقرة كما هي حال نقدنا العربي الحديث، ذلك الذي يستقي في معظمه من مصادر أجنبية رأساً.

ومفهوم الانزياح الذي نحن فيه الآن مفهوم مجاذبه وتعلقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة. ومن البديهي أن تتفاوت فيما بينها تفاوتاً كبيراً، ولكن كثرتها تلفت النظر حقاً، فهي ليست بطائرة في الكتب العربية فحسب، بل إنها غريبة المنشأ أصلاً، وقد أشار إليها خوسيه إيفانكوس إشارة سريعة.^(١) وكان عبد السلام المسدي قد أورد طائفة من تلك المصطلحات ذاكراً أسماء كل واحد منها أصله الفرنسي وصاحبه، وذلك على هذا النحو:

الانزياح L'écart لفاليري.

التجاوز L'abus لفاليري.

الانحراف La déviation لسيبترز.

الاختلال La distorsion لويلك ووارين.

الإطاحة La subversion لاباتيار.

المخالفة L'infraction لتييري.

الشناعة Le scandale لبارت.

الانتهاك Le viol لكوهن.

خرق السن La violation des normes لتودوروف.

اللمح L'incorrection لتودوروف.

العصيان La transgression لأراجون.

التحريف L'altération لجماعة مو.^(٢)

ثم أضاف صلاح فضل إلى ذلك كلمة «الكرس» ونسبها إلى من نسب المسدي إليه «المخالفة» وهو تييري. ونسب إلى بارت كلمة أخرى غير كلمة «الشناعة» التي ذكرها المسدي آنفاً، وهي «الفضيحة»^(٣). ونسب إلى

عالم الفكر

تدور كلمة «شدوذ»، بينا نسب المسدي إليه «اللعن» و«حرق السنن». وأما إلى آراجون فنسب كلمة «الجنون»^{(٤)(*)}.

ونجد في عرض عدنان بن ذريل لكتاب «المدخل إلى التحليل الأسني للشعر»^(٥) عدة مصطلحات أيضا، نكتفي منها بذكر ما لم يذكر عند المسدي وفضل، وهو: «الجساسة اللغوية» و«الغربة» و«الابتكار» و«الحلق».

وورد عند جان كوهن، فضلا عما اعتمدته من الانزياح والانحراف والحرق، لفظ آخر مرادف للانزياح هو «الحطأ»، إذ يقول: «إن الأسلوب خطأ، ولكنه ليس كل خطأ أسلوبا»^(٦).

ولئن اختار المسدي في كتابه الرائد مصطلح «الانزياح» فإن صلاح فضل قد اختار «الانحراف» في غالب تأليفه^(٧)، ولكنه أشار إلى أن هناك من بحث هذا المصطلح عن معادل بلاغي قديم هو «العدل»^(٨).

وثمة مصطلحات وأوصاف أخرى يمكن أن تنضاف إلى ماضى من مثل الانكسار، وانكسار النمط، والتكسیر، والكسر، وكسر البناء، والإزاحة، والانزلاق، والاختراق، والتناقض، والمفارقة، والتنافر، ومزج الأضداد، والإخلال، والاختلال، والحلل، والانحناء، والتفريب، والاستطراد، والأصالة، والاختلاف، وبقوة التوتر.

وسنرى وشيكا أن هذه المصطلحات تجاوز الأربعين مصطلحا. فلتن كان هذه الكثرة من دلالة، فإنما هي تشير إلى مدى أهمية ما تحمله من مفهوم وإلى تأصله في الدراسات الغربية قبل العربية. ولكن من المؤكد أن هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد دلالة على المفهوم، فبعض منها - ولعل هذا البعض كثير - يسيء إلى لغة النقد. وإذن فليس هو جديراً بأن يكون مصطلحاً نقدياً. وهكذا فليس غريباً أن يستبعد الباحث: الإخلال، والاختلال، والشناعة، والحلل، والحطأ، والانحناء، والعصيان، والفضيحة، والجنون، والإطاحة، وربما غيرها أيضا، يستبعدها، على الرغم من أن لها أصولاً أجنبية، لأنها، في رأينا، بعيدة جدا عن اللياقة التي يجمل بالأدوات النقدية أن تتسم بها. ثم إننا لسنا في موضع اضطراب كي نقبلها، فثمة كثير مما

(*) يستعمل صلاح فضل وصفا من هذا الاتفاق نفسه، وذلك قوله: «إن شعرة اللغة تقتضي غروبها الفاضح على العرف التري المعتاد. إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع. القاهرة ١٩٨٧، ص ٨٢. وعندي أن هذا الاستعمال إن هو إلا وقوع في المحذور الذي لاسمح للوقوع فيه، إذ الفضيحة لغة وصفا تعني: كشف المساوي. وهو معنى لإملاق الأذعان أبدا، فكيف لما أن تستعمل وصفا لأمر فني وجالي».

(**) وردت كلمة «الجنون» هذه أيضا في مقدمة مطاع الصفدي كتاب ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ط مركز الإنهاء الفرنسي بيروت ١٩٩٠، ص ١٤، وذلك قوله: «والإنسان مصادر دائما للصيغ (الإنسانية) التي حشر بها، وتم التعامل مع عقله وخبراته ورواياته ونواقصه من خلالها دائما، حتى كان كل خروج عنها يوصم بالجنون أو المرض أو الخطيئة والجريمة... لقد كان «الجنون» إذن هو في ابتكار الكلام الجديد الذي يخرق اللغة القائمة، (ر) الذي يكسر لعبة الدال والمدلول التي يقوم عليها فقه اللغة التقليدية، من أجل التماس مع الدال وحده. وهذا يعني انزياحا خارج اللغة بها هي بناء مغلقة أساسا».

وغني عن البيان أن إيراد مثل هذا الكلام لا يعني بالضرورة إقرارا به، ولكنه من قبيل إيراد الأشياء والمظاهر، والتي من جعلتها أيضا قول رولان بارت: «ومصطلح الانزياح في كل مرة لا أحترم فيها ما هو كل... يحصل في كل مرة أفقد فيها الكلام الاجتماعي واللهاجة الاجتماعية. ولهذا السبب قد يكون للانزياح اسم آخر: الشرس - أو ربما أيضا الحرافقة لذة النص: تز: محمد الرزائي ومحمد خير باغي، منشور في مجلة العرب والفكر العالمي بيروت ع ١٠ ربيع ١٩٩٠، ص ١٣. وقريب من هذا قول أحمد السهاوي عن الرومانسية إنها قد ثمنت الجنون واعتبرته شكلا من أشكال الإندهام الذي هو الانزياح والخروج عن المعتاد. الحوارية والمتاجرة في سرد حسين، كتاب علامات مع ج ٤ ص ١٣٤، ص ١١٨. وللتوسع في هذا الموضوع يرجع البحث المهم الذي كتبه يحيى الرضاوي وعنوانه «جدلية الجنون والانبساط» مجلة فصول مع ١٩٨٦/٤ ص ٣٠، ٥٨، وكلما ملف مجلة «عالم الفكر» عن «الجنون في الأدب» مع ١٨/١٤، ويحور مجلة «الثقافة» لعام ١٩٩٤ عن «الجنون والحضارة».

عالم الفكر

ينبغي عنها . وقد أشار إلى مثل مانحن فيه ناقد غربي ذكر أن بعض المصطلحات التي يمكن أن تؤخذ على أنها «انحراف»، مبالغ فيها مثل: المخالفة، والتنافر، والشذوذ عن القاعدة.^(٩)

والحق أن هذه الكلمة، فضلاً عن افتقارها إلى اللياقة، ليس لها في المترجمات العربية أو في كتابات الباحثين العرب حظ من الصيرورة والذوبان كبير، ولا ينبغي. وهكذا رأينا أن نفضل الحديث في المصطلحات الرئيسية التي بد لنا أنها ثلاثة، وهي الانحراف والعدول والانزياح، ثم تتبع ذلك بحديث عن مصطلحات هي دون هذه شيوعاً وارتباطاً بمفهوم الانزياح.

الانحراف

أما «الانحراف» فهو الترجمة التي يبدو أنها شاعت أكثر من غيرها للمصطلح deviation الموجود في اللغتين الإنجليزية والفرنسية، ولكنه في الإنجليزية أكثر دورانا. وترجمته بالانحراف هي، فيما يبدو، أصح ترجمة له،^(١٠) وإن كان هناك من ترجمه بمصطلحات أخرى كالشذوذ أو العدول، فمن ترجمه بـ «الشذوذ» مؤلفا معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،^(١١) وشرحا هذا الشذوذ بأنه «الخروج على القاعدة ومخالفة القياس، وذلك كجمع فارس في العربية على فوارس، والقياس أن يكون جمعاً لفارسة. كما أنه في اصطلاح اللغويين المحدثين يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة، والكلمات داخل الجملة، واستعمال الألفاظ استعمالاً مجازياً لغرض بلاغي». وكذلك صنع محمد علي الخولي في «معجم علم اللغة النظري»^(١٢) ووضع رمزي روحي البعلبكي ترجمتين هما: انحراف وشذوذ.^(١٣) وأما فهد عكام فجعل الانحراف والعدول ترجمة للمصطلح السابق.^(١٤) وانفرد حسن كاظم، فيما يبدو حين ترجم deviation بالانزياح^(١٥) في حين جعل الانحراف ترجمة لـ departure.^(١٦)

ومهما يكن من أمر، فإن السواد الأعظم من باحثين ومترجمين يستعمل مصطلح «الانحراف»، فأحيانا يذكر الكلمة الأجنبية، وأحيانا أخرى يغفلها.^(١٧)

والمصطلح وارد أيضا في بعض الكتب التي تنتمي إلى حقل اللسانيات أو فقه اللغة.^(١٨)

على أن الذي يمكن أن يلاحظ على ماضي من أساء عربية هو غلبة تأثيرها بالإنكليزية، أو استقاؤها منها مباشرة، وهي التي يكثر فيها المصطلح deviation المستعمل في الفرنسية ولكن على نحو أقل. وما يمكن أن يلاحظ أيضا هو أن الوعي بالمصطلح لدينا بدأ في فترة متأخرة لاتكاد تتجاوز العقدين، ولكن ذلك لا يعني أن الانحراف قد ورد - مفهوماً ومصطلحاً - في ترجمة زكي نجيب محمود لكتاب إتش. بي. تشارلتن المنون بـ «فنون الأدب» والذي طبع بالعربية في فترة مبكرة نسبياً عام خمسة وأربعين وتسعين ألف، ورد المصطلح في معرض حديث تشارلتن على بيتين لمردث يقول فيها:

لا بد لي أن أهوي واجفا

على هذا الصدر الذي يحمل الوردة

ويعلق تشارلتن بأن الشاعر يريد «أن الملحد، الذي يكفر بخلود الروح بعد موت الجسد، لا ينبغي له أن يأس مادام مصيره هذه الأرض التي تحمل الورد فوق صدرها. لكن الشاعر لا يقنعه أن يسوق معناه هذا

عالم الفكر

مستقبيا واضحا كما عبرنا عنه في الشر، لأن المعنى العقلي لا يكفيه . . . إنه ليرى في هذه الأرض أمّا رؤوما تنسل من جوفها الجميل، ويخلع على الأرض عاطفة الأمومة نحو نسلها هذا الجميل . فكل هذه الخواطر تنداعى إلى الذهن حين يقرأ عن الأرض أنها «الصدر الذي يحمل الورد» . وهو وصف بعيد عن الدقة العقلية كل البعد، فليس الورد أطفالاً، وليست الأرض صدرا حنوناً يضم إليه الأطفال، ولكن هذا الانحراف نفسه عن الدقة العقلية هو قيمة الصورة التي رسمها الشاعر باستعارته» . (١٩)

ولعل هذا النص هو، فيما يظهر، أقدم نص مترجم ورد فيه مصطلح «الانحراف» . ثم كان أن استعمله مصطفى ناصف، بعد ذلك بعقدين من الزمان، في كتابه «نظرية المعنى في النقد العربي» (٢٠) إذ ورد القول عنده بأن «الاستعارة انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق» . (٢١) ويبدو أن ناصفاً من أوائل من استعمل المصطلح من النقاد العرب المعاصرين، وظل يستعمله فيما تلا من أبحاث . (٢٢) واستعمله أسعد حليم في ترجمته لمجموعة أبحاث طبعت تحت عنوان «الرؤيا الإبداعية» . وقد جاء في بحث لبول فاليري : «أن كل عمل مكتوب . . . يحوي آثاراً أو عناصر مميزة، لها خصائص سوف ندرسها، وسأطلق عليها مؤقتاً وصف الخصائص الشعرية . . . فعندما ينحرف الكلام انحرافاً معيناً عن التعبير المباشر - أي عن أقل طرق التعبير حساسية - وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه، بشكل ما، إلى دنیا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الغدّة، ونشعر بأننا وضعنا يداً على معدن كريم ناض بالحياة قد يكون قادراً على التطور والنمو. وهو إذا ما تطور فعلاً واستُخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني» . (٢٣)

وقد كتب لهذا المصطلح أن يشيع في كتابات كثير من الباحثين، ولكن استعماله لم يخل من اضطراب في بعض الأحيان، فقد ورد المصطلح قرين مصطلحات أخرى في مثل هذا النص الذي لخص فيه محمد مفتاح كلاماً لجان كوهن فقال : «إن الشعرية تتحدد بالمجاز، والمجاز فرق أو انحراف (خرق)، ويرادف عنده اللحن بمفهوم المحو التوليدي - التحويلي . ومن ثمة فهو يعتري التركيب، ولكن لماذا العدول عن الحقيقة إلى المجاز؟ تحطيم اللغة العادية (كذا) وخلق لغة سامية شعرية . على أن هناك أربعة ناهج من الخرق وهي : منطقي، ودلالي، ومعرفي، وصوتي، أي خرق لمبدأ التناقض، ولقواعد الانتقاء والمعرفة الموسوعية» . (٢٤) ويبعدا عما في هذا النص من ركاسة وضعف، فإننا نلاحظ أن الباحث جمع فيه ستة مصطلحات، وكان يكفيه لو اقتصر على واحد أو اثنين . وعلى هذا الفرار قول عبد السلام المسدي : «إن القدماء كانوا يعتبرون أن كل تغيير يطرأ على قواعد اللغة إنها هو انتهاك لأبدية قوانينها، فهو بالتالي تجن على اللغة وتسلب على أصلها فيكون شأنه بمنزلة البدعة . وفي كل بدعة عدول وانحراف . وما إن يظهر الشذوذ حتى تنهري المجموعة لمقاومته» . (٢٥)

وإذ قد تبين أن مصطلح الانحراف على هذا النحو من الشيع في كتب النقد والأسلوبية، فينبغي أن نتنبه إلى أن لفظ «الانحراف» كثير الورد في كتب النقد وسياقات أخرى ليست بأسلوبية ولا نقدية . ولكنه في أكثرها يحمل بعداً غير إيجابي :

فقد يرد في معنى الميل والإبتعاد عن المعنى الفني، فهذا مصطفى ناصف، وقد رأيناه آنفاً يستعمله في معناه

الفني، يستعمله في النص التالي بمعنى غير فني إذ يقول: «وكان نمو الدراسات اللغوية في اللغة العربية يعني، مع الأسف، تأصيل هذه الفلسفة، وكان يعني أيضاً نوعاً من الانحراف عن دراسة فن الشعر إلى العناية بها تسميه الآن باسم الدعاية» (٢٦)

وورد الانحراف في معنى الميل في قول ويمزات وبروكس: «فهل كانت نظريتهما (أي كولريدج ووردزورث) في واقعها نظرية عامة في الشعر؟ أم أنها كانت تنحرف انحرافاً بالغاً نحو نوع خاص من الشعر» (٢٧)

وورد عند نعيم اليافي على أنه عيب فني أو جمالي: «أما وقد ظهر عبر التاريخ ميل إلى شعر الأشياء الخالص أو ميل إلى شعر الأفكار الخالص في مقابل بعضها بعضاً فليس ذلك سوى عيب وانحراف في طبيعة الشعر. كذلك الانحراف الذي لاحظناه في التزعين الرمزية الفرنسية والصورية الإنجليزية» (٢٨) وكذا هو عند محمد حسن عبدالله إذ يقول: «والعريف حقاً أن (النقد) يظل يحسب نفسه علمياً حتى في غياب المصطلح وانحراف المنهج» (٢٩). ويقول: «إن النقد حين يتخل عن دوره في ترشيده الظاهرة الفنية فإنها تواجه الانحراف، وتقذف ارتباطها بالجماليات والأهداف الأساسية التي استحدثت لتليتها» (٣٠) ومثل ذلك قول كرامهم هاف: «إن أي تحليل أسلوب سيحرف عن الطريق السوي إذا لم تؤخذ هذه المقاصد بعين الاعتبار» (٣١)

ويرد الانحراف مساوياً للخطأ والعقم كثيراً عند عبدالعزيز الأهواني، فهو يقول مثلاً: «إن ما حرص عليه (ابن سناء الملك) أشد الحرص من الابتكار والاختراع كان انحرافاً في فهم الشعر، وخطأ في إدراك مهمة الشعر... بل ويكاد شعراء عصره جميعاً... يتورطون في هذا الخطأ والانحراف بحيث يمكن أن يوصف العصر كله بالعقم والانحراف» (٣٢) وورد الانحراف قرين الخطأ وفي معناه في قول محمد المبارك: «يجب التفريق بين ماهو خطأ وانحراف، وماهو توليد وتطور» (٣٣) وعلى ذلك قول ابن رشد الوارد في دراسة جابر عصفور: «وهكذا تظل القوة المتخيلة قابلة للانحراف على النحو الذي ينحرف معه سلوك الإنسان، طالما تباعد العقل عنها، وصادفت مزاجاً فاسداً وفكراً مشوشاً، لا يضبطه العقل أو يحكم مساره» (٣٤) وكذا قول ويمزات وبروكس: «وستكون وظيفة مثل هذا العلم أن ينقي التفكير من الخطأ والانحرافات» (٣٥) وقول نعمة رحيم العزاوي عن بعض الأبيات: «إن الرواة قد أخطأوا في روايتها، وانحرفوا بها عن الطريق المألوفة في لغة الشعر» وقوله أيضاً: «إن النقاد عملوا على تبصير المنشئين بما أخذوا يتورطون فيه من زيغ وانحراف عن جادة التعبير اللغوي السليم» (٣٦) والمصطلح وارد بكثرة في أطروحة شكري فيصل لنيل الدكتوراه عام ١٩٥١ بمعنى الشذوذ والخروج على الحق والصواب (٣٧). وهو يصف الضرورات الشعرية بأنها «ليست... إلا من ألوان الانحرافات اللغوية التي اتخذت عند بعض النقاد هذه الأسماء قصداً إلى تلطيف وقبها وتخفيف أثرها» (٣٨). وهو إذ يقرن بين التطور والانحراف في قوله: «فقد كان هذا السجع الذي دخل الحياة الأدبية العربية بلورة لكل ما أصابه من تطور وانحراف» (٣٩)، يرى في هذا السجع ردة جاهلية، (٣٩) ثم يرى في أسلوب ابن المقفع «انحرافاً عن الأسلوب القرآني الأصيل» (٤٠) ويقرن بين الانحراف وبين الاستعمال الخاطئ. (٤١) «وحيث يأتي على تجديد بشار يرى أن بشاراً كان أول الشعراء الذين انحرفوا عن (عمود الشعر) وثاروا به، ومضوا يصوغون نتاجهم الفني وفق أهوائهم وميولهم» (٤٢)

عالم الفكر

وكان يمكن لشكري فيصل أن يسلك في عداد من التفت إلى مصطلح الانحراف في فترة مبكرة مع زكي نجيب محمود ومصطفى ناصف، لولا أن غلب على كلامه استعمال الكلمة في معنى الخطأ والشذوذ، فربطه بين التطور والانحراف شابه وصف هذا الانحراف بأنه «ردة جاهلية». وكذا شابت «انحراف بشارة» وصفه له بأنه «وفق أهواءه وميوله». والحق أن شكري فيصل لا يطالب بأكثر مما أتى، إذ أنه في مقام وصف لما يعتقد أنه كان موجوداً حين كان الناس يرون هذه الأشياء خطأً وشذوذاً.

وإذا مضينا مع الانحراف وجدناه يرد في معنى التحريف والفهم الخاطئ كما في قول قاسم المومني: «إن تأكيد الفارابي على حرفية الصلة بين المحاكاة وبين العالم الخارجي جعله ينحرف بمفهوم المحاكاة الأرسطي، ويحولها إلى مجرد نقل سلبي للعالم الخارجي. وكان هذا الانحراف، في الظن الغالب، سبباً في انحراف أشد عند لاحقيه من النقاد الفلاسفة أو ممن وقع تحت تأثيرهم».^(٤٣) وكذا الشأن عند ويمزات وبروكس إذ ترد الانحرافات بمعنى التحريفات، وذلك عند الترجمة من لغة إلى أخرى.^(٤٤)

وقد يرد الانحراف مرادفاً للحن ودالاً عليه، ومن هذا قول محمد حسن عبدالله: «... وهذا يعني في نظر الأصمعي أن الشاعر انحرف بدلالة الكلمة وخالف المعنى المعجمي الذي حدده أطراد الاستعمال»^(٤٥)، وقوله أيضاً: «إن تأمل تأثير الجوار بين الكلمات - الصور في البيت الواحد يمكن أن يعطي تفسيراً لكثير من الاستعمالات الخاصة التي اعتبرت أخطاء أو انحرافات في الاستعمال».^(٤٥)

ويرد الانحراف للدلالة على عاهات النطق.^(٤٦) وللدلالة على بعض الأمراض النفسية.^(٤٧)

ويرد دالاً على فساد السلوك كما في قول ابن رشد السابق الإشارة إليه: «... وهكذا كله يعني أن المتخيلة مهيأة بطبيعتها للانحراف الذي يترتب عليه انحراف السلوك الإنساني، خاصة عندما تتحرر من العقل وتصادف مزاجاً فاسداً أو فكراً مضطرباً لا يضبطه العقل أو يحكم مساره».^(٤٨)

ويرد أخيراً للدلالة على «الشذوذ الجنسي».^(٤٩) وهذا هو أسوأ ما يحمله اللفظ من دلالات.

ولعله قد اتضح، بما هو كاف الآن، أن الانحراف كلمة مشغولة إن في ثنايا الكتب أو في الأذهان. وإذا صح أن «المشغول لا يشغل» أمكن القول إذن بأنها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن هذا المفهوم، أعني مفهوم «الانزياح».

العدول

أما هذا المصطلح فليس بجديد كما سبق القول، إذ أنه، هو أو بعض مشتقاته، وارد في بعض كتب اللغة والنحو والبلاغة.^(٥٠)

و«العدول» مصدر عدَلَ، أي مَالَ وجزَّأ.^(٥١)

أما علاقة المصطلح بكتب النقد والأسلوبية، فلعنل المسدي هو أول من لفت الانتباه إلى إمكان إحياء هذا المصطلح للمفهوم الأجنبي، وكان ذلك في كتابه الأول «الأسلوبية والأسلوب»^(٥٢) غير أنه مع ذلك لم يستعمله في كتابه آنذاك، واستعمل مصطلحاً آخر هو «الانزياح». ولكنه لم يثبت على هذا الأخير طويلاً،

فرضب عنه إلى «العدول»^(٥٣) ولما سألته في ذلك أجاب بأنه عندما استعمل مصطلح «الانزياح» ترجمة لمفهوم Écart أول مرة كان يقصد إلى إبراز سمة الجدة من حيث هو متصور إجرائي طارئاً على سنن التأليف في اللغة العربية، ثم جاء مصطلح «العدول» إحياء لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يثير معاذير الالتباس.^(٥٤)

وقد استعمل «العدول»، غير المسدي، نفر غير قليل من الباحثين العرب، فمنهم من كان استعماله له عرضاً، ومنهم من اعتمده في كتاباته.

ويجىء تمام حسان على رأس من اعتمدوه، فهو يكثر من استعماله في «الأصول»،^(٥٥) وكذا في «البيان من روائع القرآن»^(٥٦) وفي بعض مقالات له بمجلة فصول.^(٥٧) وطبيعي أن يستعمل «العدول» وهو اللغوي قبل كل شيء.

واعتمد العدول أيضاً حمادي صمود، وابتدأ ذلك أولاً في بحث له عنوانه «المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية»،^(٥٨) ثم في كتابه «التفكير البلاغي عند العرب»،^(٥٩) وكتابه «الوجه واللقا: في تلازم التراث والحداثة».^(٦٠) وهو يرى في مصطلح العدول «أحسن ترجمة لمفهوم Écart»^(٦١) ولكنه لا يعلن لم كان العدول كذلك، ولربما كان ذلك بتأثير من اهتمامه في التراث البلاغي، هذا الذي ورد في مصطلح العدول كثيراً.

ومن اعتمده أيضاً مصطفى السعدني،^(٦٢) وعبدالله صوله،^(٦٣) والطيب البكوش،^(٦٤) والأزهر الزناد.^(٦٥)

وثمة بعد ذلك من لم يرد المصطلح عنده سوى مرة أو مرتين.^(٦٦)

وينبغي التنبيه أخيراً على أن المصطلح، وإن كان وارداً في التراث البلاغي، قد يرد في سياقات غير بلاغية أو فنية، وعلى ذلك قول الأملدي تعليقاً على بيت البحتري:

لا تلمني على البكاء فإني نضو شجحو مالمت في البكاء

«هذا عدول عن القياس وصحيح التمثيل...»^(٦٧) وورد عند القاضي الجرجاني أن المتأخر «اجتذبه الإفراط إلى النقص، وعدل به الإسراف نحو الذم»^(٦٨). وورد عند أبي هلال العسكري أن من عيوب المديح «عدول المادح عن الفضائل التي تختص بالنفس، من العقل، والعفة، والعدل، والشجاعة، إلى مايليق بأوصاف الجسم من الحسن والبهاء والزينة».^(٦٩) وورد عند الزنجشري «وقيل للمخطيء لاحق لأنه يعدل بالكلام عن الصواب».^(٧٠) ومثل ذلك قول ابن وهب: «وأما الخطأ فهو ضد الصواب. ومعناه: العدول عن المقصد من غير تعمد...» (وأما) الجور فهو عدول عن الطريق بقصد».^(٧١) وإذ نعرض هذه السياقات القديمة نبغي من ورائها التنبيه على أن «العدول» ومشتقاته لا تخلو من بعض البلبس. وهو يشارك لفظ «الانحراف» في أنه مشغول أو شبه مشغول.

الانزياح

ويقع هذا المصطلح في مرتبة ثانية بعد «الانحراف» من حيث شيوع استعماله لدى الأسلوبيين والنقاد العرب.

و«الانزياح» مصدر للفعل المطاوع «انزاح»، أي ذهب وتباعد. ^(٧٢) وهو من أجل هذا أحسن ^(٧٣) ترجمة للمصطلح الفرنسي Écart، إذ إن هذه الكلمة تعني في أصل لغتها «البعد» ^(٧٤) أيضا. وحتى إن بعض الباحثين والمترجمين من العرب ترجموها بذلك ^(٧٥) ولكن كلمة «البعد» لا تقوى - فيما أحسب - على أن تحمل المفهوم الفني الذي يقوى الانزياح على حله.

أما أقدم استعمال لكلمة «انزياح» فقد كان، فيما وقع عليه بصرننا، في جملة مجمع اللغة العربية بدمشق ^(٧٦) في تعريب لمصطلح فرنسي هو Descent de La matrice، وقد عرّب بـ «انزياح الرحم». وطبعاً، فهذا ليس من شأننا إلا باعتبار واحد هو التنبيه على أن الكلمة العربية أقرت للاستعمال.

ووردت الكلمة في ترجمة محيي الدين صبحي لكتاب ويمزات وبروكس ^(٧٧) من غير أن يظهر منها معنى أسلوبي ما. وورد الفعل «انزاح» مرتين في ترجمته لكتاب ويلك ووارين. ^(٧٨)

ومن جهة أخرى فإن الكلمة Écart وردت في جملة مجمع اللغة العربية مترجمة بـ «الانحراف» في مصطلح مركب هو «Écart de regime» أي «انحراف عن التدبير الغذائي». ^(٧٩)

والحق أن كلمة Écart بها هي مصطلح أسلوبي قد تجاذبتها في العربية عدة ترجمات لم يكن حظها من الصحة والشيوع واحداً. ولعلها قد ظهرت أول الأمر في تقديم عبدالسلام المسدي لكتاب ريفاتير «محاولات في الأسلوبية الهيكلية» ^(٨٠)، وكان قد ترجمها آنثد بـ «التجاوز»، ولكن المسدي بعد ذلك يستبدل بـ «الانزياح» الذي استعمله في كتابه الأول «الأسلوبية والأسلوب» ^(٨١) كما سبق القول، ثم في أطروحته للدكتوراه «التفكير اللساني في الحضارة العربية» ^(٨٢). وقد بداني أنه أول من استعمل الانزياح ترجمة لـ Écart، ولما رغبت إليه أن يؤكد لي ذلك لم يفعل. على أنه في قاموس اللسانيات يترجم الكلمة بـ «العدول»، ^(٨٣) على حين يضع الانزياح في مصطلح مركب هو decalage semantique أي: انزياح دلالي ^(٨٤). وقد صنع عبدالله صولة صنيع المسدي، إذ ترجم هو الآخر Écart بالعدول. ^(٨٥)

ومهما يكن فإن ثمة اجتهادات أخرى في ترجمة الكلمة لا يخلو بعضها من اضطراب، فبدر الدين القاسم الرفاعي ترجمها بـ «التباين» في بضعة مواضع من ترجمته لكتاب ستاروينسكي «النقد والأدب»، ^(٨٦) ولكنه في مواضع أخرى من الكتاب يضع للكلمة ترجمة أخرى هي «الفواصل» إذ يقول: ولكي نقدر التباين الوارد في الأسلوب تقديماً صحيحاً. ينبغي أن نطرح سؤالاً إضافياً: هل تفر البيئة الثقافية مثلاً هذا الفواصل؟ ^(٨٧) يعني التباين والانزياح، ثم يترجم كتاب أنطونان آرثو المسمى «Le Grand Écart» بـ «الفواصل الكبير». ^(٨٨) ويضع محمد رشاد الحمزاوي للمصطلح عدة ترجمات هي: الميل والانزياح والتجاوز واللحن. ^(٨٩) وأما توفيق الزبيدي فيفتني لنفسه مصطلح «الاتساع» ترجمة لـ Écart ^(٩٠) على الرغم من أنه في سياق عرض كتاب المسدي الذي اختار الانزياح. ويضع بسام بركة للمصطلح عدة ترجمات هي: ابتعاد وانزياح وفارق. ^(٩١) ويضع أحدهم للكلمة ثلاث ترجمات، فالأسلوب «ابتعاد Écart عن الكلام المؤلف والمستعمل»، ^(٩٢) وهو أيضاً «نشاز Écart وانحراف عن الكلام المؤلف والمستعمل». ^(٩٣) ولم يوفق أحمد درويش حين ترجمها بـ

(٧٢) نريد بهذا أن نرد على حمادي صمود رأيه في أن «العدول» هو أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسي وقد سلف.
(٧٣) Le Grand Robert de La Langue française. Cerad n 1985, III-725.
(٧٤) (٧٥) (٧٦) (٧٧) (٧٨) (٧٩) (٨٠) (٨١) (٨٢) (٨٣) (٨٤) (٨٥)

«المجاوزة»^(٩١) وقد يلام على سوء هذه الترجمة، لأنه حين ترجم الكلمة كان مصطلحا الانزياح والانحراف قد عرفا وشاعا. فهل نعوذ ذلك إلى قصور في الاطلاع؟ . . ريبا. فهو في مقدمته للطبعة الثالثة من ترجمته لكتاب كوهن التي صدرت عام ١٩٩٣ يذكر أنه عندما طالع الترجمة الثانية للكتاب - ويعني بها الترجمة المغربية - وجد أنها اختارت مصطلح «انزياح». ولعله لم يسمع بالانزياح قبل أن يطلع على هذه الترجمة بآية مائزاه يتساءل قائلا: «ولا أدري ما الدلالات الجانبية لمثل هذه الكلمة في لهجات بعض مناطق الشمال الإفريقي»^(٩٢) على أنه يتعلل في استعماله «المجاوزة» ترجمة ل'Ecart بها في البلاغة العربية من كلمة «المجاز»، الذي يعني «طرق التعبير التي تجري على نسق غير النسق العام. . .»^(٩٣) ومثل ذلك في السوء ترجمة جوزيف ميشال شريم له «الفارق»^(٩٤) وهو ما تلقاه أيضا عند سعيد علوش^(٩٥).

على أن ثمة من الباحثين من ترجم Ecart بالانحراف، وعلى ذلك لطفي عبد البديع^(٩٦) وصلاح فضل^(٩٧) وفهد عكام^(٩٨) وحامد أبو أحمد^(٩٩).

ومن طرف آخر يضع مترجما كتاب «لذة النص» كلمة الانزياح ترجمة للكلمة الفرنسية Derive.^(١٠٠) على حين يترجمها منذر عياشي - وهو الذي ترجم «لذة النص» أيضا - بالانحراف.^(١٠١)

ويستكثر أحد الباحثين من المصطلحات فيذكر في بضعة أسطر خمسة مصطلحات وهي: الانحراف والعدول والخروج والانزياح والفوارق.^(١٠٢)

تلك إذن أمثلة على اختلاف ترجمة Ecart خاصة. ومهما يكن من أمر كثرتها، فإن الذي عليه أغلب الباحثين في ترجمتها إنما هو «الانزياح»، فمنهم من كثر استعماله له^(١٠٣) ومنهم من كان استعماله له عرضاً أو قليلا.^(١٠٤)

على ما ينبغي ملاحظته هنا هو أن ما يغلب على هؤلاء الذين استعملوا الانزياح هو اعتيادهم ثقافة فرنسية: استقاء أو ترجمة. على حين مال إلى «الانحراف» في الغالب أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الإنجليزية، فهذه لا تحوي إلا كلمة Deviation، وهي كلمة تناسبها كلمة «الانحراف»، على حين أننا وجدنا Ecart يناسبها «الانزياح». وهي كلمة فرنسية غير موجودة في الإنجليزية.

وليس ثمة من حرج في أن يكون عند النقاد مصطلحان يتناوبان فيما بينهما مفهوما ما. وهو ما يتأكد إذا ما كان هذا المفهوم يحمل في طياته إشكالية ما، من مثل مفهوم الانزياح. ولكن الحرج كل الحرج هو أن تكثر المصطلحات كثرة يندو المفهوم معها غائبا ومشوشا.

وبعد، فقد جرى حتى الآن استعراض ثلاثة مصطلحات هي: الانحراف، والعدول، والانزياح. وهي الأكثر نفوذا ودورانا. فإذا كان للمرء أن يفاضل بينها، فلربما فضل الانزياح أخويه، لا لأنه المصطلح المعتمد في هذا البحث، وإنما لأمر نحسبه يمتاز بها:

فهو أولا يعد ترجمة دقيقة وموثقة للمصطلح الفرنسي Ecart على ماسر آنفا. وإذا صح أن جرس اللفظ يمكن أن يكون له تعلق بدلالته، فإن تشكيل «الانزياح» الصوتي ومافيه من مد، من شأنه أن يمنح اللفظ بعدا إيحائيا يتناسب ومابينه في أصل جذره اللغوي من «التباعد والذهاب». حقا إن «الانحراف» و«العدول»

عالم الفكر

يتضمن كل واحد منها مدأ، بيد أنه مدأ لا يتلاءم وما تعنيه الكلمة من معنى. ثم إن الفعل منها يفترق إلى ذلك المد الذي ينطوي عليه «انزاح». وهذا فعل مطاوع ينطوي على فعل آخر وراءه جعل الشاعر أو الكاتب ينزاح، فهو إذن يستدعي بحثاً عن سبب لهذا الانزياح. وإذا كان الأمر نفسه موجوداً في «الانحراف» فليس موجوداً في «عدل» من العدل.

وإذا كنا رأينا أن كل واحد من لفظي «الانحراف» و«العدل» يرد في كتب بلاغية ونقدية في معان كثيرة ليست بنقدية ولا أسلوبية، فإن «الانزياح» يمتاز من ذلك بأن دلالاته - إذ يرد في كتب الأسلوبية - منحصرة تقريباً في معنى فني. وهذا يعني أنه مصطلح لا يحمل لبساً من أي نوع كان. ثم هو لا يحمل ما يحمله «الانحراف» من بعد أخلاقي سيء يجعل المرء غير مطمئن إليه.

وإذا صبح أخيراً مقالته ستيفن هوكينغ من أن «المهم أن تطلق اسماً جيداً على أحد المفاهيم، لأن ذلك يعني أن اهتمام الناس سوف يتركز عليه»^(١٠٥)، إذا صبح هذا - وهو عندي صحيح - فإن مصطلح «الانزياح» هو وحده يمتاز بهذه الميزة.

مصطلحات أخرى

تلك هي أهم ثلاثة مصطلحات تعبر عن المفهوم الذي نحن فيه. فأمّا ماعداها مما مر ذكره فلا يرقى إلى مستوى هذه الثلاثة. إن ماعداها يتباين في مدى قربها من المفهوم، ولكنها جميعاً لها منه نصيب.

الإزاحة

فمن تلك المصطلحات التي لها بمفهوم الانزياح صلة قريبة أو بعيدة مصطلح الإزاحة Desplacement^(*). وهو في أصله مفهوم نفسياني يعتبر في نظرية فرويد أحد آليات الدفاع، فحين يخفق الفرد في إشباع دافع أصلي، أو يخفق في تحقيقه يضطر إلى استبدال شيء آخر به، فيتحقق له بذلك بعض الرضا والإشباع. ومثل هذا التعديل أو التحويل يدعى «الإزاحة»^(١٠٦).

ويبدو أن هذا المصطلح قد انتقل من مجال علم النفس إلى مجال النقد، فقد ذكر جراهام إن نورثروب فراي يرى «أن كل الأدب التخيلي أساطير مزاحة عن معناها الأصلي، أي أنها تحوي نواحي بدئية أسطورية كامنة (ربما) لا يكون الكاتب ومعظم قرائه على علم بها»^(١٠٧)، ويقول عنه أيضاً: إنه «فتح الطريق لرأيه بأن الأدب كله أسطورة مزاحة عن موضوعها، أي أنه ليس محاكاة للتجربة، (ومن ثم فهو) ليس مشدوداً إلى الواقعية أو قابلية التصديق»^(١٠٨)، وورد عند ويمزات وبروكس قول ريتشارد: إن النظرية التقليدية تجعل الاستعارة تبدو فحسب «إزاحة للكلمات وتبدلها». وذكرت آن جفرسون أن الشكلايين يعتقدون - كما بين تينايف - بأنه «لا يمكن فهم اللغة... على أنها تطوير مبرمج للتقليد، وإنما باعتبارها إزاحة هائلة للتقاليد»^(١٠٩). وقد ورد المصطلح عند عز الدين إسماعيل^(١١٠) وتردد عند كمال أبو ديب^(١١١).

وهناك من جعل ترجمة المصطلح الأجنبي بـ «الانزياح»^(١١٢).

(*) ترجم منير البعلبكي الكلمة بـ «إزاحة والانزياح». انظر: المورد ط ١٩٨٤.

الكسر. كسر المألوف. كسر البناء. التكسير. انكسار النمط:

وهي كلمات تنتمي إلى جذر لغوي واحد، وقد كثر ورودها في كتب النقد، إذ وردت عند كوهن في قوله: «إن الشعر يكسر بطريقته الخاصة قوانين الخطاب»^(١١٣).

وردت عند المسدي بصيغة «كسر المألوف»^(١١٤). وأما «كسر البناء» فيعد مصطلحا مبكرا بالقياس إلى غيره، إذ أنه ورد عند محمد مندور في «النقد المنهجي عند العرب»^(١١٥) فإنه بعد أن ساق عددا من الشواهد الشعرية التي تنطوي على بعض الانزياحات قال: «فهذه كلها أمثلة لما يسمونه اليوم في علم الأساليب بـ «كسر البناء» Rupture de syntaxe وهو عبارة عن الخروج عن قواعد اللغة التأسيسية للآداء وروعته»^(١١٦) ثم ورد المصطلح مرة أخرى في كتابه «الأدب والنقد» في قوله: «ولقد تميز في الغرب كتاب بها في أسلوبهم من تنوع لا يعدو أن يكون خروجاً على الدارج من الاستعمالات والتراكيب، وهذا النفر يطلق على الطريقة التي يبنون بها عباراتهم «كسر البناء»^(١١٧). فالرومانتيكية قد تخرج باللفظ عن معناه الاصطلاحي إلى معناه الاشتقائي أو العكس، وهي قد تكسر بناء الجملة لتوليد تأثير خاص في نفس القارئ أو إشارة شعور معين، أو تصحيح موسيقى الجملة أو تنوعها»^(١١٨) وورد عند صلاح فضل مصطلح «كسر النظام» مقترناً بـ «الانحراف»^(١١٩).

وأخيراً فإن «انكسار النمط» مصطلح ورد عند عبدالله الغذامي. وهو شأن موسيقي يقول في بيانه: إن «الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد (فإنه) يتحول حيثئذ إلى (رتابة) قيمت حسّ النص، وتوقعه في خدر قد يزمن فيموت به النص. ولذلك فإن التصنيع دائماً ما يكشف عن نفسه بالتزامه للنمط والوثبات عليه. والضحية في ذلك دائماً هو النص. ومن هنا تأتي أهمية (كسر النمط) والخروج منه إلى بدائل أخرى تشير إلى قدرة المنشئ ومهارته وطبعه، كما أنه تنقد النص من الدخول في سبات فني مهلك»^(١٢٠).

الانتهاك

هذا مصطلح يحمل من الشبهات ما لا يستطيع مصطلح آخر أن يحمله. ويتضح من كلام لإيفانكوس أن «الانتهاك» أعظم من الانحراف، إذ يقول: «إن اللغة الأدبية عند كوهن ليست انحرافاً فقط، وإنما هي (على نحو) خاص انتهاك (أو خرق)»^(١٢١). وهو يشرح الانحرافات السلبية بأنها «تلك التي تتضمن أشكالا لا تنتهك أو تعتدي على قاعدة من الأنواع»^(١٢٢).

وعلى الرغم مما يحمله هذا المصطلح من شبهات فإن له من الاستعمال نصيباً ليس بالهين. وهو يرد عند أودينيس مفسراً بأنه: تدنيس المقدسات، إذ يقول: «إن الانتهاك، أي تدنيس المقدسات هو ما يجذبنا في شعرهما (يعني أمراً القيس وعمر بن أبي ربيعة). والعلة في هذا الجذب أننا لا شعوريا نحارب كل ما يحول دون تفتح الإنسان»^(١٢٣)، ويقول أيضاً عن أبي مجنون الثقفي: إنه يمكن أن يعدّ «بين الشعراء الأول الذين أعطوا للتمرد متجسداً في انتهاك المحرم، بعداً وجودياً»^(١٢٤). ويستتابع خالدة سعيد فيما بعد نهج أودينيس - وإن على نحو أقل حداً - فتتحدث عن «انزياح حقن المقدس»^(١٢٥).

والانتهاك وارد في سياقات لا يختلف فيها عن الانزياح أو العدول أو الانحراف. وعلى ذلك قول ويلك ووارين: «إن أكثر روائع الفن العظيم تنتهك مقاييس علم النفس سواء أكانت تعاصره أو تتلوه. فهي تعمل في مواقف بعيدة عن الاحتمال»^(١٢٦).

وهناك من جمع بين الانتهاك وبين العدول أو الانحراف.^(١٢٧) وإذا كان لنا أن نفهم من الأخيرين معنى

فنيا فهل نفهم من الانتهاك شيئا من ذلك؟ . . يلوح لي أنه مصطلح غير جدير بأي معنى فني. والتقد الأدبي في غنى عن مثله. ولئن تساهل بعض من النقاد والباحثين في إدخاله لغتهم^(١٢٨) متأثرين في ذلك بما يقروونه من كتب أجنبية فينبغي ألا يأخذ هذا التساهل مداه. ويبدو أن المبلغ الحق لا يمكنه أن يحقق فنه من وراء انتهاكه للمحرم والمقدس، لأن مثل هذا يحرف الفن عن مجال الإبداع إلى غاية هي الإبداء بعينه. وليس ثمة اتفاق البتة بين فن وإبداع، فإن اختار الفنان انتهاك المحرم فهو بالضرورة قد اختار التأني بنفسه عن الفن.

الحرق

وما يقال عن الانتهاك يقال عن الحرق أيضا. ولقد ورد في قول لكوهن مفسرا بالانزياح: «الواقعة الشعرية إنها تبتدئ انطلاقا من اللحظة التي دعي فيها البحر سطحا، ودعيت فيها البواخر حاثم، فهناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي». (١٢٩) وورد عند أدونيس أن «الشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس» (١٣٠) وكذا عند محمد مفتاح في قوله «إن الشعر يقوم على خرق العادة المعرفية والتعبيرية» (١٣١) ووردت الكلمة معطوفة على كلمة الانحراف في قول موكاروفسكي: «إن السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية، أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له». (١٣٢) وقد مر بنا نص لطاع صفدي يذكر فيه كلا من «الجنون» و«الإنكار» والفعلين «يخترق» و«يكسر» و«الانزياح» (١٣٣) وورد «الحرق» مرادفا للتجاوز عند نجيب العوفي (١٣٤). وأخيرا فقد ورد المصطلح أيضا عند المسدي، (١٣٥) ويمنى العيد، (١٣٦) وتوفيق الزيدي، (١٣٧) وزينب الأعرج، (١٣٨) وفريد الزاهي. (١٣٩)

الغرابة. التغريب. الغريب. الإغراب

وهذه أيضا مصطلحات تنتمي إلى جذر لغوي واحد. وهي قد ترد في كتب النقد والأسلوبية ولها من الدلالات ما يقترب بها من مفهوم الانزياح.

ولعل التغريب Defamiliarization هو أقواها صلة بالانزياح. ونستدل على هذا من تعريف آن جفرسون له بأنه «مضاد لما هو معتاد». (١٤٠) وهو تعريف أودته في سياق حديثها عن الشكلائية الروسية. ولكن التغريب ورد على نحو خاص بين شكولوفسكي أحد أعمدة الشكلائية. وهو ما يؤكد إيفانكوس في مقاربه له بين مفهوم «اللائية» ومفهوم «التغريب». فأما مفهوم اللائية فقد قدمه بوتويلو «في مجال نظري لا يتعد كثيرا عن مجال الانحراف». (١٤١) وأما «التغريب» فقد كان أحد المظاهر الأولى لنظرية اللائية عند ف. شكولوفسكي ١٩٢٥. (١٤٢) وقد ورد التغريب قرين «الفرق» و«الانحراف» في قول ديفيد روبي عن النقاد الجدد: «إنهم لم يعيروا اهتماما كبيرا لمبادئ الفرق* أو التغريب أو الانحراف التي أعطاهما الشكلازيون وخلفاؤهم وزنا كبيرا». (١٤٣) وورد المصطلح مرة عند الغدامي في صيغة مركبة هي «تغريب المؤلف» (١٤٤). أما الغرابة فقد وردت قرينة للانزياح في كتاب «المدخل إلى التحليل الألسني للشعر» إذ يقول المؤلفان: «إن «الغرابة» (ومن ثم) «الانزياح» ليست أكثر أهمية في الشعر من التزام عمود التقاليد الشعرية» (١٤٥) فكان

(٥) لعله «الانزياح» ولعل بما يقري هذا الظن ما ورد في ترجمة حنا عبود كتاب روبرت وِلز: «التيوية في الأدب، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٤، ص ٢٤ وهو قوله «إن الشعر يعرف دائما باستخدامه الخاص للغة-بمعنى «الفرق» عن اللغة العادية». أقول: أظنه أراد بمعنى الانزياح أو الانحراف فلم يوفق في هذا الموضع. ولكنك تراه في الصفحة التالية يقول عن اللغة الشعرية: إنه يمكن تعريفها على أنها انحراف عما يسمى «اللغة الشعرية».

من شأن الغرابة أن تولّد ما يولده الانزياح . ويقول س . داي . لويس : «إن الغرابة والجرأة والحصب هي نقطة القوة والشيطان المسيطر في الشعر المعاصر» .^(١٤٦)

وأما الغريب فإنه نتاج لعملية الانزياح ، وهذا ما يمكن أن يستفاد من مقاربة لشكري عياد .^(١٤٧)

ويبقى الإغراب آخرها ، وقد ذكره فهد عكام في مقال له عنوانه «نظرية أبي تمام في الفن الشعري : سحر الإغراب» .^(١٤٨) ويؤدي فعل الإغراب مودى الانزياح .

الأصالة

ظهر هذا اللفظ أول مرة في الفرنسية سنة ١٦٩٩ ، وفي الإنجليزية سنة ١٧٤٢ ، وكان معناه حينئذ القدرية الفنية التي تظهر في الملاحظة الباشرة للطبيعة خارج النماذج التقليدية ، ثم استعمل في القدرة على الاختراع الشعري ، و«خلق» كائنات فوق الطبيعة من عمل «العقري» .^(١٤٩)

وورد لفظ الأصالة مرادفا للانزياح في قول ستاروبنسكي : «فسي بيئة مثل بيتنا تكون الغلبة عادة للأصالة ، فيتنافس الأبناء حتى يقدموا لنا لغة قشبية ، وفاصلا (أي انزياحا) لا نتوقعه إطلاقا» .^(١٥٠) وورد أيضا مرادفا للانحراف في قوله : «هناك رغبة تدخل في المصادر الذاتية للانحراف منذ العهد الروماني ، وتؤكد الميزة الفردية للتجربة الشخصية ، مما يعزلها ويضفي عليها روعة الأصالة متجاوزة في ذلك كل «حقيقة» عامة مشتركة» .^(١٥١)

ووردت الأصالة مقابلة للإبتاعية في قول هاري ليفن : «والأصالة التي تقع في الطرف المقابل للإبتاعية ، قد أفصحنا عن نفسها مرارا من خلال رفض الاستكانة للظروف والفرضيات المسبقة التي تتعلق بها الجمهور» .^(١٥٢) وهو يجعلها نقيضا للتقليد وميزة للعبقرية ، فإذا كانت العبقرية تتميز بالأصالة ، فإن التقليد هو ما تتميز عنه الأصالة .^(١٥٣) ومثل هذا نلقاه عند عادل العوا إذ يقيم تعارضا بين «الأصالة والتقليد» ، ويجعل الأصالة قرينة النبوذ والعبقرية ، فيقول : «بيد أن الأصالة والنبوذ لا يمثلان ، فيها عرفنا ، ولا فيها نعرف ، بالتقليد . كما أنهما لا يظهران فيها عملنا ولا فيها نعمل ، بسائق التكرار والاحتياط ، وإنما المسألة في نظرنا مسألة تقويم يصطفي من الأفكار والأعمال ما ينصف منها بالأصالة ويتميز بالعبقرية ، ويتحلى بالنبوذ ويلبّداع النبوذ . ونحن لا نلقى هذه الصفات جلية فيها ألفنا من آراء وأفعال . . .»^(١٥٤) وعلى هذا النحو يعرفها محمد عابد الجباري بأنها «اللا تقليد» .^(١٥٥) وأما جبر عبد النور فيعرفها بأنها «فردة أو ابتكار ، أسلوبا ومضمونا ، أو تنكبا عن المناهج المطروقة ، والآراء الشائعة ، والعبارة الرائجة ، والصور المألوفة . . .»^(١٥٦) والأصالة عند عبد العزيز الأهواني «لا تتم إلا إذا توافر لها عنصران : أولهما عمق إحساس الشاعر ، وثانيهما استقلاله وتمييزه في التعبير من هذا العمق . والحق (أنهما) وجهان لشيء واحد» .^(١٥٧)

وعلى ذلك فليست الأصالة إذن إلا المنبع الذي منه ينبع الانزياح ، أو هي الأرض التي منها تنبت الانزياحات .

(*) لعله «الانزياح» ولعلّ ممّا يقوي هذا الظن ماورد في ترجمة حنا عود كتاب روبرت شولز : البنية في الأدب ، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٤ ، ص ٣٤ وهو قوله : «إن الشعر يعرف دائما باستخدامه الخاص للغة - بمعنى «الفرق» عن اللغة العادية» . أقول : أظنه أراد بمعنى الانزياح أو الانحراف فلم يبرق في هذا الموضع . ولكنك تراه في الصفحة التالية يقول عن اللغة الشعرية : إنه يمكن تعريفها على أنها انحراف عما يسمى «اللغة الشعرية» .

المقارنة

وهذا المصطلح هو ترجمة لمصطلحين اثنين: أولهما Paradox والأخر Irony. وهو قديم جدا، إذا إنه وارد في «جمهورية أفلاطون» على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط، وهي طريقة معينة في المحاورات تعني عند أرسطو الاستخدام المراءو للغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة، ويندرج تحتها المضح في صيغة الذم والذم في صيغة المضح. (١٥٨)

ويبدو أن المقارنة نشأت في أجواء فلسفية يونانية. ويتأكد هذا إذا علمنا أن الكلمة Paradox يونانية الأصل تتألف من مقطعين: من البادئة Para وتعني المخالف أو الضد، ومن الجذر doxa ويعني الرأي، فيكون معنى الكلمة: ما يصاد الرأي الشائع. (١٥٩) وقد جاء في معجم المصطلحات العربية أن المقارنة في الفلسفة هي «إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات». (١٦٠) أما في المعجم الأدبي فإن المقارنة تعني رأيا غريبا مفاجئا يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم فيما يسلمون به. (١٦١)

وهكذا ففعل من الممكن أن نستنتج من هذه الأقوال أن الصلة وشيجة بين المقارنة وبين الانزياح، فكلاهما يعني ابتعادا عن المألوف، ثم إنها ينتميان من حيث اللغة إلى حقل دلالي واحد. فإذا رمنا مزيدا من التحديد فإننا سنجد في نقله المسدي أن رينيه ويلك وأوستن وارين «ربط مفهوم الأسلوب بمجموع المقارنات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة. وهي مفارقات تنطوي على انحرافات ومجازفات، بها يحصل الانطباع الجمالي» (١٦٢) وسنجد أيضا ذكره سعد مصلوب من حديث عن «روية للأسلوب ترى فيه مفارقة Departure أو انحرافا Deviation عن نموذج آخر من القول». (١٦٣)

وعلى الرغم من أن المقارنة في هذا النص لا تعني تماما ماتعنيه Paradox أو Irony، إذ أن معناها هو الانحراف أو الانزياح (١٦٤) فإن مجرد ذكرها إلى جانب الانحراف يحمل دلالة ما، وهي هذه المقارنة في الحقل الدلالي، فضلا عن المقارنة في الحقل الفني والأسلوبي.

فإذا مضينا في هذا السبيل وجدنا نصرت عبدالرحمن يؤكد أن «الخروج على قواعد المنطق محمود في الأدب، ولذا حمد النقاد الشكليات المقارنة، والتناقض، والتوتر، وعدوها من علامات الشعر الجيد» (١٦٥) وإذا كانت الثلاثة هذه خروجاً على المنطق فهل الخروج إلا انزياح؟ ..

على أن نصرت عبدالرحمن يضع المقارنة ترجمة لـ Irony والتناقض لـ Paradox، وشرح ماتعنيه المقارنة عند الغربيين بأنها «التعبير عن موقف ما على غير ما يستلزمه ذلك الموقف، كأن نقول للمسيح تبكيا: أحسنت! أو نقول للمخطيء: بالبراعة!». وتعني المقارنة أيضا حدوث ما لا يتوقع. (١٦٥) أما التناقض فهو «أن يكون في العبارة تعارض ظاهري، ولكنها بعد تفتيشها تظهر متسقة: فعندما نقول لسائق مندفع: تمهل لأهل مبكرا، يحسب سامعك أنك قد وقعت في تناقض حقيقي، فالبكور في الوصول يتطلب سرعة السير لا التمهّل، ولكنه إذا فُتشت العبارة وجد أن السرعة تقود إلى المعاطب. وأية معطبة تؤدي إلى تأخير الوصول». (١٦٦)

وقد ترجم كمال أبو ديب مصطلح Paradox به «المفارقة الضدية»^(١٦٧) وسواء علينا أترجمناها بالمفارقة أم بالتناقض أم بالتضاد فإن ما ينبغي تأكيده هو أن صلة هذا المفهوم بمفهوم الانزياح لا تحتاج إلى كبير تأمل . ولكن الذي ينبغي ألا يفوتنا هو أن نشر إلى أن هذا المصطلح قد ارتبط في النقد الحديث باسم كلينث بروكس ، فإذا ذكرت المفارقة لاح في ذهن اسم فوراً . وبروكس هذا هو من أصحاب النقد الجديد في أمريكا . وقد وصف شكري عياد المفارقة عنده بأنها «لا تنحصر في وصف ماعليه الشعر، بل تقرر ما به يكون الشعر شعراً، أي أنها تقدم لمن يقبلها معياراً للحكم بجودة الشعر أورداً»^(١٦٨) . ويقول بروكس نفسه : «قليل منا من هم على استعداد كي يتقبلوا القول بأن لغة الشعر هي لغة التناقض . فالتناقض لغة الخلقة ، صلب لماح للمح ، ويكاد ألا يكون لغة النفس . . . ولكن ثمة معنى يكون فيه التناقض لغة مناسبة للشعر لانهيص له عنها . العالم هو الذي تحتاج حقائقه لغة بارزة من كل أثر من آثار التناقض ، أما الحقيقة التي ينطق بها الشاعر فيبدو أنه لا يتوصل إليها إلا عن طريق التناقض»^(١٦٩) .

بيد أن المفارقة ليست أمراً خاصاً بالشعر كما قد يفهم من كلام بروكس الآنف وإنها هي أيضاً واردة في غيره من الكلام . وقد أوردت نبيلة إبراهيم نموذجاً ثرياً للمفارقة نصاً من «حصاد المشيم» للمازني يقول فيه : «يتني على حدود الأبدية لو كان للأبدية حدود . وليس هو بيتي وإن كنت ساكنه . ما أعرف في شبر أرض في هذه الكرة . ولقد كانت في قصور، ولكن في الأخرة ، بعث بعضها والبعض مرهون بحبنة من الضياع . ووقفت معلقاً بين الحياتين ، كما سكنت على تخوم العالمين»^(١٧٠) .

الهوامش

- (١) القاسمي ، علي : مقدمة في علم المصطلح ، بغداد ١٩٨٥ ، ص ٦٨ .
- (٢) انظر كتابه : نظرية اللغة الأدبية ، تر : حامد أبو أحمد ، ط ١ مكتبة هريب القاهرة ١٩٩٢ ، ص ٢٨ .
- (٣) الأسلوبية والأسلوب : ط ٤ دار سعاد الصباح ، القاهرة ١٩٩٣ ، ص ١٠٠-١٠١ .
- (٤) انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٩٢ ، ص ٦٤ .
- (٥) مؤلفه : جويل تامين وجان موليوت ، الموقف الأدبي ١٤١-١٤٣ ، كاتون الثاني - آذار - ١٩٨٣ ، ص ٢٧٤ .
- (٦) بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد البولي ومحمد العمري ، ط ١ داروقال للنشر ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ، ص ١٩٣ . ويقول في ص ١٩٤ «الانزياح في الشعر خطأ متعمد» .
- (٧) سيأتي تفصيلاً بعد قليل في الحديث عن «الانحراف» .
- (٨) بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ٦٣ .
- (٩) انظر : إيفانكوس ، غوسيه : نظرية اللغة الأدبية ، ص ٢٨ .
- (١٠) انظر : مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، مج ٣٩ ج ٤ تشرين ١٩٦٤ ، ص ٥٩٢ فقد ترجم كذلك حسني سبيح .
- (١١) هما : مجدي وبجة وكامل المهندس ، ط ٢ مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٢٠٩ .
- (١٢) ط ١ مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٧٢ .
- (١٣) انظر : معجم المصطلحات اللغوية ، ط ١ دار العلم للملايين بيروت ١٩٩٠ ، ص ١٤٦ .
- (١٤) انظر : ترجمته كتاب جان لوي كاياناس : النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ، ط ١ دار الفكر ، دمشق ١٩٨٢ ، ص ١٠٨ ، ١١٣ .
- (١٥) انظر : مفاهيم الشعرية ، ط ١ المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ١٩٩٤ ، ص ١١١ ، ١١٦-١١٧ .
- (١٦) المصدر السابق ، ص ١١٧ ، ١١٨ .
- (١٧) نلكر من هؤلاء ، على سبيل الاستقراء التناقض ، دون أن نلتزم في ذكرهم ترتيباً معيناً :
 بدر الدين القاسم الزواحي في ترجمته كتاب جان ستاوروسكي : النقد والأدب ، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٦ ، ص ٢١ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ،
 وعجى الدين صبحي في ترجمته كتاب دارين وويلك : نظرية الأدب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإنسانية دمشق ١٩٧٢ ، ص ٢٠٢ ، ٢١٣ ، ٢٢٢ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ويستعمل المؤلفان في الأصل الإنجليزي Deviation

عالم الفكر

- (٢٠) صدرت سنة ١٩٦٥ عن دار القلم بالقاهرة.
- (٢١) نظرية المعنى في النقد العربي، ص ٨٥.
- (٢٢) من مثل كتابه: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة د.ت، ص ١١، وكذا كتابه: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ط النادي الأدبي بجدة ١٩٨٩، ص ٣٦، ٣٧، ١٣١، وكتاب: الوجه الغائب، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ص ٢٢٧، وانظر بحثه: المقاربة اللغوية في النقد العربي، ضمن كتاب: قراءة جديدة لثرائنا النقدي، ط النادي الأدبي بجدة ١٩٩٠، مج ١، ص ٧٣، ٨٤، ويحه الآخر: البلاغة واللغة والميلاد الجديد، فصول مع ٤/٣، ص ٤٩.
- (٢٣) الشعر الصفاقي: ضمن «الروايات الإبداعية». مجموعة مقالات أشرف على جمعها هاسكل بلوك ويعريمان سالنجر، تر: أسعد حليم، سلسلة ألّف كتاب ١٩٦٦، ص ٢٠. وقد أورد النص بصيغة مقاربة كيال أبرويدي في كتابه: في الشعرية، ص ١٣٤، ١٣٥.
- (٢٤) مفتاح، عماد: في سيمياء الشعر القديم، ط دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء ١٩٨٢، ص ٥١٠٥.
- (٢٥) اللسانيات وأسسها للمعرفة، ص ١٦.
- (٢٦) اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص ١٠٨ وكذا ص ٣١٩، ١٣٣، وانظر كتابه الآخر: اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٥٥، ص ١٠، ٣٨.
- (٢٧) النقد الأدبي: تاريخ موجز ٣: ٥٧٥.
- (٢٨) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٢، ص ٢٧.
- (٢٩) اللغة الفنية، ط دار المعارف بمصر ١٩٨٥، ص ٥.
- (٣٠) اللغة الفنية، ص ٦.
- (٣١) الأسلوب والأسلوبية: تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد ١٩٨٥، ص ٩٠.
- (٣٢) ابن سناء المملك ومشكلة المعجم الإنكسار في الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٢، ص ٣، ٢، وانظر: ص ١٤٠، ١٤١، ٤٧، ٤٨، ٥٦، ٥٧، ٧٦، ٧٧، إلخ.
- (٣٣) خصائص المبرية ومنهجها الأميل في التجديد والتوليد، ط معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة ١٩٦٠، ص ٩٧.
- (٣٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط دار التنوير، بيروت ١٩٨٣، ص ٤٢، وانظر: ص ١٧٧، ١٧٥، ١٧٥، ١٧٥.
- (٣٥) النقد الأدبي تاريخ موجز ١١٦/٤.
- (٣٦) القصد الفكري عند العرب، ط وزارة الإسلام، بغداد ١٩٧٨، ص ٥٤، ٢٧، على التوالي، وانظر: ص ٥٤، ٦٠، ٦١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٣٢١، ٣٥٦.
- (٣٧) انظر: المجتمعات الإسلامية في القرن الأول، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٦، ص ٣٦١، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٧٠، ٤١٨.
- (٣٨) المصدر السابق، ص ٤٩.
- (٣٩) المصدر السابق، ص ٤٣.
- (٤٠) المصدر السابق، ص ٤٢.
- (٤١) المصدر السابق، ص ٤٢٩، ٤٣٠.
- (٤٢) المصدر السابق، ص ٤٣١.
- (٤٣) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ط دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٨٢، ص ٣٢٦.
- (٤٤) انظر: النقد الأدبي، تاريخ موجز ٣: ٣١٧.
- (٤٥) الصورة والبناء الشعري، ط دار المعارف بمصر ١٩٨٠، ص ٦٩، ٧٠ على التوالي، وانظر: زغلول سلام: أثر القرن في تطور النقد العربي، ط دار المعارف بمصر ١٩٦٨، ص ١٥٣، ١٥٦.
- (٤٦) انظر: صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، ط الجامعة التونسية ١٩٨١، ص ٢٣٤، ٢٣٩.
- (٤٧) انظر: خيف، شوقي: البحث الأدبي، ط دار المعارف بمصر ١٩٧٢، ص ١١٤، وانظر: عبد الحميد، شاك: المرض العقلي والإبداع الأدبي، مجلة عالم الفكر ١٩٨١، ص ٤٣.
- (٤٨) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، وجابر عصفور.
- (٤٩) انظر: مثلاً: النسيبي، محمد: تسمية أبي نواس، ط مكتبة الحناجسي بمصر ١٩٧٠، ص ٧٤، ٧٥، ٨٧، ٨٨، ٩٠، ١٥٧، ١٦٢، ١٧٠. وانظر أيضاً: شلق، علي: أبو نواس بين التخلف والاندماج، ط المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٨٢، ص ١٨، ١٩، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨.
- (٥٠) انظر مثلاً: ابن جني: الخصائص ١/ ٣٩٨، ٤٤٢/٢، ٤٤٣، وعبد القاهر الجرجاني: دلائل الإيضاح، قرأه وعلق عليه محمود شاك، ط مكتبة الحناجسي، القاهرة ١٩٨٩، ص ٤٣٠، وأسرار البلاغة، ط ريتز استانبول ١٩٥٤، ص ٣٦٥، وابن الأثير: المثل السائر، ط محمد عبي الدين صيدالحمد، ط مصطفى البالي الحلبي، القاهرة ١٩٩٣، ج ١/ ١٩، ١٤/٢، والقاراني: جوامع الشعر، طبع في هامة تلخيص أرسطو طالعيس في الشعر لابن رشد، ط محمد سليم سالم، القاهرة ١٩٧١، ص ١٧٣، والسكتاكي: مفتاح العلوم، ط البالي الحلبي بمصر ١٩٩٠، ص ٩٦. وانظر: السويطي: الأشباه والنظائر، ط مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٦، ٦١٧/٣، والرياحي: صلح الدين: مسالك القول في النقد الفكري، ط الشركة المتحدة للتوزيع بدمشق ١٩٨٤، ص ٣٣٠.
- (٥١) من الصباح والقاموس المحيط. مادة (عدل).
- (٥٢) انظر: ص ١٦٢-١٦٣ ويشار إلى أن الطبعة الأولى للكتاب صدرت عن الدار العربية للكتاب بترنس عام ١٩٧٧.

عالم الفكر

- (٥٣) بدأ ذلك على نحو بسيط في كتابه: النقد والحداثة، ط ١ دار الطليعة ١٩٨٣، الذي يردد في كثير من مواده النظرية إلى الكتاب الأول، ولكنه في هذا الكتاب يستعمل إلى جانب العدول (ص ٤٨، ٤١)، مرتين مصطلحات من مثل الانزياح (ص ٥٧، ٣٨، ١١) والفعل بنزاح (ص ٥٢)، والتجاوز (ص ٥٠، ١١، مرتين)، والانحراف (ص ٥٢، ٦٠)، والخروج (ص ٥٢، ٦٠)، والخرق (ص ٤١، ٥٠)، والتغريب (ص ٤٠)، والإتيصاد (ص ٤١)، واللحن (ص ٤١)، وكسر المؤلف (ص ٤١)، والمفارقة (ص ٤١)، وهذه كثرة تشي بعدم استقرار. ولكنه في قاموس اللسانيات، ط الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٤، يستقر على المبدول ترجمة لـ Beat، ورغم ذلك يستعمل الفعل ينزاح في قوله: «يتحرك الدال فيتزاح عن مدلوله» ص ٤٤. وانظر مقاله «الأسلوبية وقيم التباين» المرقف الأدبي ع ٢٠١ ص ٢٨، ٣٥، فيها يستعمل العدول إلا مرة واحدة استعمل فيها الانزياح. وانظر بحثه «النقد الأدبي وإنشاء النص» في الكتاب الدوري «علامات»، النادي الأدبي بجدة ع ٤، ص ٢٣، ٢٤.
- (٥٤) من رسالة تغضيل بإرسالها إلي في ١٩٩٤/٣/٣٠ ردا على استفسار مني.
- (٥٥) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢، انظر خاصة: ص ١٤٦، ١٣٥.
- (٥٦) ط عالم الكتب بالقاهرة ١٩٩٣، ص ٣٩٣، ٣٤٥.
- (٥٧) انظر مع ع ١/ ١٩٨٤ مقالة: اللغة والنقد الأدبي، ص ١١٨، وكذا ٣ مقالة: اللغة العربية والحداثة، ص ١٣١، ١٣٢، ١٣٩.
- (٥٨) تقدمه الباحث إلى ملتقى اللسانيات الذي انعقد في تونس سنة ١٩٧٩، ثم طبعه في كتابه: في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي بجدة ١٩٩٠، ص ١٩٩، ٢٠٦، ٢٠٧.
- (٥٩) بمصدر سابق، النظر منه ص ٥٢، ١٠٣، ١١٧، ٢٦٤، ٢٩٠، ٣٢٩، ٣٣١، ٣٥٠، ٣٩٦، ٤٠٣، ٤٠٦، ٦١٧.
- (٦٠) ط الدار التونسية للنشر ١٩٨٨، ص ٣٠، ٣١، ١١٩، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠.
- (٦١) التفكير البلاغي عند العرب، ص ٥٢ ح ١.
- (٦٢) انظر كتابه: العدول: أسلوب تراثي في نقد الشعر، ط منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩٠.
- (٦٣) انظر بحثه: فكرة العدول في البحوث النقدية المعاصرة، مجلة دراسات سييميائية أدبية لسانية، ع ١ خريف ١٩٨٧، وانظر أيضا بحثه: الأسلوبية اللاتية أو النشوية قصود مع ع ١/ ١٩٨٥ ص ٨٦، ٨٩ ولكنه في ص ٨٨ يذكر الانزياحات بصيغة الجمع، وانظر بحثه: شعرية الكلمات وشعرية الأشياء ضمن كتاب: دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً، لجموعة، ط بيت الحكمة، تونس ١٩٨٨، ص ٣٣٦، ٣٨٥، ٣٨٦.
- (٦٤) إن ترجمته كتاب جورج مونان: مفاتيح الأسنية، منشورات سعيدان، تونس ١٩٩٤، ص ١٣٤ ومابعدها.
- (٦٥) انظر: دروس في البلاغة، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٢، ص ٢١، ٣٢، ٣٤، ٤١، ٥٤، ٦١، ٦٩.
- (٦٦) انظر ثلاث: سعد مصلوح: الأسلوب، ص ٤٠، ومصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص ٢٢٥، ٢٢٦، ومحمد حسام القوم لعلوم التربية، تونس ١٩٨٢، ص ١٢٠، ومصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص ٢٢٥، ٢٢٦، ومحمد حسام عبدالمطيف: طواهر نحوية، ص ١٤٠، ومحمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، ص ١٧٢، وتوليف: الزيد: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ط سراس للنشر، تونس ١٩٨٥، ص ١٥١، ولطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر ١٩٨٥، ص ٤١.
- (٦٧) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، ط دار المعارف بمصر ١٩٧٢-١٩٧٣، ص ٥٥٠/٢.
- (٦٨) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجبالي، ط ٣ مطبعة مصطفى البابي الحلبي د. ت، ص ٤٢٣.
- (٦٩) الصناعتين، تح: علي الجبالي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٢، ص ٩٨.
- (٧٠) الكشف عن حقائق غوامض التنزيل، ط ٢ مطبعة الاستقامة، القاهرة ١٩٥٣، ص ١٢٣/٣.
- (٧١) البرهان في وجوه البيان: تح: أحمد مطلوب ونخبة الحديثي، ط ١ بغداد ١٩٦٧، ص ٢٦٥.
- (٧٢) انظر: لسان العرب والقاموس المحيط وتاج العروس ومعجم متن اللغة والمعجم الوسيط.
- (٧٣) انظر: بنيس، محمد: طاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط ١ دار التنوير، بيروت ١٩٧٩، ص ١٦٣، ومترجمي كتاب تودوروف: الشعرية، شكري المبخوت ويحيى بن سلامة، ط ٢ دار توقيف، المغرب ١٩٩٠، ص ٤٠، ٨٩.
- (٧٤) المجلد ٣٩ ج ٤ نشرين الأول ١٩٦٤، ص ٥٨٨.
- (٧٥) النقد الأدبي: تاريخ موجز ١/ ٥٨، ٥٧/ ٢، ٢٣٦/ ٢، ٢٧٧.
- (٧٦) نظرية الأدب، ص ١٧٩، ٣٠٣.
- (٧٧) المجلد ٣٥ عام ١٩٦٠، ص ٤٦٦.
- (٧٨) الحوليات التونسية ع ١٠ ص ١٩٧٣، ص ٢٧٨.
- (٧٩) ع ٥، ٩٣، ٩٤، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٥٨، ٢١٤.
- (٨٠) ط الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس ١٩٨١، ص ٣١٨، ٣١٦.
- (٨١) ص ١٣٨، ٢٢٥.
- (٨٢) ص ١٢٣.
- (٨٣) انظر مقالة: الأسلوبية اللاتية أو النشوية قصود مع ع ١/ ١٩٨٥، ص ٨٦، ٨٩. ولكنه في ص ٨٨ يذكر الانزياح في صيغة الجمع.
- (٨٤) ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٦٦، ص ٧٦، ٤٧، ٤٩، ٥٠، ٥٢، ٥٩.
- (٨٥) ص ٥٢.

- (٨٦) ص ٥٣.
- (٨٧) انظر: في العربية والحداثة أو الفصحاة فصاحات. منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس ١٩٨٢، ص ٧٩.
- (٨٨) انظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ط الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٤، ص ٨٦، ٨٧.
- (٨٩) انظر: معجم اللسانيات، منشورات جروس برس طرابلس ١٩٨٥، ص ٦٥.
- (٩٠) أبوناصر، مونس: إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، دار غنارات بيروت ١٩٩٠، ص ١٥٥، ٨٥، على التوالي. والمؤلف، إذ يمثل لما سابه الابتعاد أو التشاؤم يظهر سوء فهم له، فقد رأى أن قولنا «مسال الوادي» يتصادم مع المؤلف وعبروا عن انحرافا عن المستعمل الذي هو قولنا «مسال ماء الوادي». وما يرى أن قولنا «مسال الوادي» صار هو للمستعمل واقتلب إلى أن صار حقيقة.
- (٩١) انظر ذلك في ترجمته لكتاب جان كوهن (رواية جون كوين): بناء لغة الشعر، ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٩٣، ص ١٣، ٢٣. وانظر كتابه: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة د.ت، ص ١٦٦، وكذا مقاله: الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، مع ١٩٨٥/١٣، ص ٦٣.
- (٩٢) للمقدمة، ص ٥.
- (٩٣) بناء لغة الشعر، الحاشية من ص ٢٣.
- (٩٤) انظر: دليل الدراسات الأسلوبية، ط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٧.
- (٩٥) انظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٥، ص ١٦٢. ثم رجع فيها بعد في بحث قدمه إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس بجامعة اليرموك عام ١٩٩٤ وعنوانه: «بعض مفاهيم زناخات المصطلح النقدي في الخطاب الأدبي المعاصر» أنه قد ذكر «الانزياح» في معجمه المذكور محيلا على الطبعة نفسها وكذا الصفحة. واختر أن من يرجع إلى المعجم لا يرى إلا «الانزياح» وكلمة «البعد» في سياق شرح للفرق. وفي هذا ما فيه من إيهام للغاربي.
- (٩٦) في بحث له عنوانه «دراما المجازة، مجلة فصول مع ١٩٨٦/٢، ص ١٠٣.
- (٩٧) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٥٨.
- (٩٨) في بحث له عنوانه «فتح تأويل تكامل للنص الشعري» مجلة فصول مع ١٩٨٨/٤، ص ٤٥-٤٨.
- (٩٩) في ترجمته كتاب خورسيه إيفانكوس «نظرية اللغة الأدبية» الفصل الثاني كله، غير أنه يسهو، أو هكذا أحسب، فيذكر «الانزياح» ثلاث مرات، ص ٢٨، ٢٩، ٤٢.
- (١٠٠) نشر الكتاب في مجلة «العرب والفكر العالمي» ١٠٤ ربيع ١٩٩٠ بترجمة محمد الرزاق وعبد خير الباقعي. وانظر: ص ١٣، ١٥.
- (١٠١) نشر الكتاب مركز الآداب الحفاري بحلب ١٩٩٣، وانظر: ص ٤٤، ٤٥.
- (١٠٢) انظر: المصري، عبد الفتاح: أسلوبية الفرد، الموقف الأدبي، ع ١٣٦-١٣٧، آب-أيار ١٩٨٢، ص ١٥٦.
- (١٠٣) من هؤلاء: أحمد الطرابلسي، في مقاله: أراء قديمة حديثة في لغة الشعر، الموقف الأدبي ع ١٨١-١٨٢-١٨٣ أيار - تموز ١٩٨٦، ص ٢٥ وبمعدما، وبمعى العيد في كتابها: في القول الشعري، ط دار توتوتال ١٩٨٧، ص ١١، ٣٦، ٤٣، ٥٠، وكتابها الآخر: في معرفة النص، ط دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٥، ص ٧٥، ٨٩، وكمال أبو يوب في بحثه «لغة الغياب في قصيدة الحداثة» فصول مع ١٩٨٣، ص ٤٣، ٨٦، ٨١، وخالدة سعيد في بحثها: الحداثة وعقدة جلجاش، ضمن كتاب نقاشا وشهادات، عتاء ١٩٩١، ص ٨٤، ٨٣، والملاحق الفكرية للحداثة، فصول مع ١٩٨٤/٣، ص ٢٥، وزينب الفرج في أطروحتها للدكتوراه: الدلالة الاجتماعية للشعر للغاربي، السبعينيات نموذجاً، كلية الآداب بدمشق ١٩٨٩، ص ٢٥٦، ٣٠٧، وعبد الولي وعبد الحمري في ترجمتهما كتاب جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، مصدر سابق، في معظم صفحاته، وفريد الزماحي مترجم كتاب جوليا كريستيفا: علم النص، ط دار توتوتال المغرب ١٩٩١، ص ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٣٠، ٣٥، ٥٢، وكلاهما جهاد مترجم كتاب هنري فوفاسفر: ما الحداثة، بيروت ١٩٨١، ص ٧٢، ٧٩، ١١٧، ونشر عياشي في ترجمته كتاب بير جبر: الأسلوب والأسلوبية، مركز الإنماء القومي، بيروت د.ت، ص ٥٣، ٥٥، ٩٢، وتجمعة كتاب نوردورف: مفهوم الأدب، النقاد الأدبي بجمدة ١٩٩٠، ص ٦٢، ٦٣، ٦٤، وترجمته كتاب جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ط مركز الإنماء الحفاري بحلب ١٩٩٣، ص ٩٣، وفي كتابه: مقالات في الأسلوبية، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٠، ص ١٥، ٤٧، ٤٨، ٩٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٨، ١٤٢، ٢١٣، ونزار التجديدي في بحثه: نظرية الانزياح عند جون كوهن، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ١٩٨٨، ص ١٩٨، ١٩٩، وسافظ دياب في بحثه الطول: تحولات في الشعر والواقع في السبعينيات، مجلة ألف ع ١١ سنة ١٩٩١، ص ١٥، ١٩، وفي بحثه الآخر: مفهوم الصيغ المجازية بين التراث العربي والنقد المعاصر، مجلة ألف ع ١٢ سنة ١٩٩٢، ص ١١٦-١١٧، وهو في كلا البحثين يستعمل إلى جانب الانزياح مصطلح «الانزياح»، ونعيم البالي في كتابه: المعاصرة النقدية، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٣، ص ٤٩، ٧٠، ٧٢، وكتابه: أوضاع الحداثة، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٣، ص ٣٣، ١٠٦، ١٢٧، ٢٣٧، ٢٢٩، ٢٥٣، وانظر مقاله: الانزياح والدلالة، الأسوع الأدبي، ع ٤١-٤٢، شباط ١٩٩٥، ص ٥٥، ويحدث: مفهوم الشعرية العربية - الشعر السوري أمسوجاً - مجلة المعرفة ع ٣٨٠ أيار ١٩٩٥، ص ١٠٤، ١١٣، ١١٥، ولها في المطبوعات: مدخل إلى الأسلوبية، تنظيراً وتطبيقاً، ط بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٢، ص ٣٠، ٤٣، ٤٢، ٤٣، وعبد الماكسي: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهري، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩١، ص ٦٣، ٦٢، ٢٢٢، وطلال رعية في ترجمته كتاب: مدخل إلى الأسلوبية، لمؤلفه: بول فابر وكريستيان باليون، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٢، ص ٢١٧، ٢٢٢، ٢٢٥، ٢٣٥، وعبدان بن ذريل في كتابه: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٩، ص ٢٠، ٢٨، ٢٥، ٧١، ٢٩٧، وناسم مقداد في ترجمته كتاب جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٣، ص ٢٨٥، ٢٨٨، ٢٨٩، ٣٧٨، ٣٨٠، ٣٨٥، وعصطفى الكيلاني في بحثه: وجود

- النص الأدبي/نص الوجود، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٥٤-٥٥ أوت ١٩٨٨، ص ١٧-٢٩، ومحمد مشبال في بحثه: مقولة «النص» وموقع الرواية في النظرية الأدبية الحديثة، مجلة فصول، ص ٤١-٤٢ ع ٢٨-٢٩، ومحمد ضوح أحمد في بحثه: جدليات النص، مجلة عالم الفكر، ص ٣٢ ع ٢٢، عام ١٩٩٤، ص ٤٤٤، ٥٨٠، ومحمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، دين ذكر مطبعة أو ناشر ١٩٩٠، ص ٤٣، ١١٢، ١١٥، ١٤٠، ومحمد مفتاح: مجهول البان، ط ١ دارتوقال، المغرب ١٩٩٠، ص ٣١، ٣٥، ٤٨، ويوسف حامد جابر: النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات، مجلة الموقف الأدبي، ع ٢٨٨٩ نيسان ١٩٩٥، ص ١٧، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٧، وخالد سليكي: من النقد المعنوي إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر ص ٢٣ ع ٢٣ سنة ١٩٩٤، ص ٣٩٤، ٣٩٧، ٣٩٨، ٤٠١، ٤٠٧، ٤١٢، ٤١٤.
- (١٠٤) من هؤلاء: المهيري وصمود المسند في كتابهم المشترك: النظريات اللسانية من خلال النصوص، ط الدار التونسية للكتاب، ١٩٨٥، ص ٤٠، ونجيب المروني: جدل القراءة، ط دار النشر المغربية، الدار البيضاء ١٩٨٣ ص ٤٤ ويذكر مع الانزياح التجاوز والخرق، ص ٥١، وعبدالله الغلامي في: الخطيئة والتكفير، ص ٢٧١، وفي كتابه: القصيدة والنص المضاد، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٤، ص ١٦٤، ومطاع صفدي في تقديمه كتاب ميشال فوكو: الكليات والأشياء، ط مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٩٠، ص ١٣، ١٤، ويورد الانزياح في متن الكتاب موضحاً لكلمة «الانزياح»، وسالم ينفوت في ترجمته كتاب ميشال فوكو: حفرات المعرفة، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٨٧، ص ١١٣، وقد ذكر الانزياح مقترناً بالمدلول، ومحمد الولي وخالد التوراني في ترجمته كتاب سمبول ليفن: البنيات اللسانية في الشعر، منشورات الحوار الأكاديمي ١٩٨٩، ص ٥، وعبدالله نبهان في مقدمته لكتاب ابن دريد: الملاحن، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٢، ص ٢٦، ومحمد حافظ دياب: جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، ص ٤٢ ع ٢٢، ١٩٨٥، ص ٥٢، وعبدالله لهمني: الحداثة وبعض العناصر المحذرة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، ص ١٩ ع أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٨، ص ٤٤، وإدريس بلمليح: استمارة البان واستمارة المختل، ضمن كتاب نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ١٩٩٣، ص ١١١، ١١٩، وأحمد السايدي في بحثه: بين الحوارية والمناجاة في سرد حسين، كتاب علايات، ص ١٣ ع ١٣، ١٩٩٤، ص ١١٨.
- (١٠٥) الميجري والكون: فوكنجيون بوزلو، تز: إبراهيم فهمي، كتاب الملأل، القاهرة، العدد ٤٩٨، ص ٨٤.
- (١٠٦) انظر: فريدي، سيجموند: نظرية الأحلام، تز: جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠، ص ١٢٢، وانظر: أنجلر، باربرا، تدخل إلى نظريات الشخصية، تز: فهد الدليم، نادي الطائفة الأدبي ١٩٩١، ص ٤٤٩، ٤٦٦.
- (١٠٧) مقالة في النقد، تز: محي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٣، ص ٨٧، ١٨١ على التوالي.
- (١٠٨) النقد الأدبي تاريخ موجز ١٢٩/٤ وانظر: ص ٢٠٦.
- (١٠٩) النظرية الأدبية الحديثة، ص ٦٦.
- (١١٠) انظر: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣، ص ١٢٣.
- (١١١) انظر: الرؤى المقتمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧، ص ٦٦٧ وفي الشعرية، ص ٩٩، ١٣٨. وبحثه: «الحداثة - السلطة - النص» فصول ص ٤ ع ٣/ ١٩٨٤، ص ٥٥.
- (١١٢) انظر: وجيه أسعد في ترجمته كتاب سارة كولمن: طقولة الفن، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٩، ص ٦٠، ٩٧، ٩٨، ١٠٠، ١٣٤، ١٥٨، وكذا حنا عبود في ترجمته: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، لتورثوب فراي، ط ١ دار المعارف بمصر ١٩٨٧، ص ١٧، ٢٨٠، وحسن كاظم وعلي حاكم صالح في ترجمته كتاب رومان جاكوبسون «مهاضرات في الصوت والمعنى» ط ١ المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤، ص ١٥٢.
- (١١٣) بنية اللغة الشعرية، ص ١٧٦.
- (١١٤) النقد والحداثة، ص ٤١.
- (١١٥) وهو أطروحة نال بها الدكتوراه من جامعة القاهرة عام ١٩٤٣ وقدمها تحت عنوان: تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري.
- (١١٦) نقد المنهجي، ط دار نضرة مصر د. ت. ص ٢٦٥.
- (١١٧) في الأدب والنقد ط ٥ دار نضرة مصر د. ت. ص ٢١.
- (١١٨) المرجع السابق، ص ١٠٣.
- (١١٩) نظرية البان، ص ٣٧٥، ويورد الكسر عنده في ص ٣٧٦، وكذا في «شفرات النص» ص ١٠٤.
- (١٢٠) الخطيئة والتكفير، ص ٣١٤، ٣١٥، وانظر: لمشكلة والاختلاف ط ١ المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١١٩٤، ص ١٣، والقصيدة والنص المضاد، ص ١٠٠، ٩٩.
- (١٢١) نظرية العدد الأدبية، ص ٣٤، ٣٥.
- (١٢٢) المصدر السابق، ص ٣٥.
- (١٢٣) الثابت والمتحول: الأصول، ط ٣ دار العودة، بيروت ١٩٨٠، ص ٢١٦/١.
- (١٢٤) المصدر السابق ١/ ٢٠٩.
- (١٢٥) الحداثة أو عقدة جلجامش، ضمن كتاب قضايا وشهادات، شتاء ١٩٩١، ص ٨٣.
- (١٢٦) نظرية الأدب، ص ١١٧.
- (١٢٧) انظر: أبو الرضا، سعد: ط البنية والدلالة، ط منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ١٥، ٢١، ١٥٥، ١٣٥.
- (١٢٨) انظر مثلاً عبدالحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٢٢٢، والمسند: اللسانيات وأسسها المعرفية، ص ١١٦، ومحمد

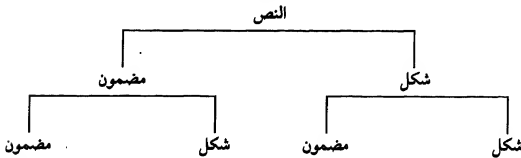
- عبدالمطلب: البلاغة والأسلوب، ص ١٤٤، ١٥٠، وجدلية الإيراد والتركيب، ط القاهرة د. ت ١٤٢، ومسيد البحراوي: في البحث عن لزوجة المستحيل، دار الفكر الجديد ١٩٨٨، ص ٥٢، وسمر مسعود في ترجمته كتاب «النظرة الأدبية الحديثة» لجفرسون وروبي، ص ٦٠، ٥٧، ٨٥، ٩١، ٢٥٢، وعبدالله القلامي: الخطبة والتكفير، ص ٢٣، ٤٦، ٢٧٢.
- (١٢٩) بنية اللغة الشعرية، ص ٤٢، وانظر: ٤٩، ١٩٣.
- (١٣٠) زمن الشعر، ط ٢ دار العودة، بيروت ١٩٧٨، ص ٣١٢.
- (١٣١) في سيمياء الشعر القديم، ص ٦٥، وانظر ص ٥١، ٨٠، ٩٨. وكلما يستعمله في كتابه: تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناس، ط دار التنوير، بيروت ١٩٨٥، ص ١٣.
- (١٣٢) اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: ألفت الزوي، فصول مع ١/١٩٨٥، ص ٤٠.
- (١٣٣) سبق توثيقه في الحاشية المنجدة بعد الحاشية رقم (٤).
- (١٣٤) انظر: جدول القراءة، ص ٤٤.
- (١٣٥) انظر: النقد والحدادة، ص ٤١.
- (١٣٦) انظر: في القول الشعري، ص ١٣٣، ١٣٤، ١٣٨.
- (١٣٧) انظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص ٨٦، ٩٠.
- (١٣٨) انظر: الدلالة الاجتماعية للشعر المغربي، السبعينات نموذجاً، ص ٢٥٨، ٢٦٠.
- (١٣٩) انظر ترجمته كتاب جريلا كريستا: علم النص، ص ٧٧.
- (١٤٠) النظرية الأدبية الحديثة، ص ٣٩، ٤٠. وانظر: ٦٦.
- (١٤١) المرجع السابق، ص ٤٤.
- (١٤٢) للمرجع نفسه: ص ٤٥.
- (١٤٣) النظرية الأدبية الحديثة، ص ١٤٢.
- (١٤٤) الخطبة والتكفير، ص ٣١٧.
- (١٤٥) انظر عرضاً للكتاب في الموقف الأدبي ١٤١-١٤٢، ص ٢٧١ ويلاحظ أن العبارة تحمل الغلبة قبل الانزياح. وهذا غير دقيق فيما نرى، إذ الانزياح هو الذي من شأنه أن يولد الغربة. فهو سابق عليها، وهي نتيجة له.
- (١٤٦) اللغة الفنية، ص ٤٥، والصورة والبناء الشعري، ص ١١، ١٢.
- (١٤٧) انظر: اللغة والإبداع، ص ٨٩.
- (١٤٨) الموقف الأدبي ١٤٩-١٥٠/١٥٨٣، ص ٨٤.
- (١٤٩) عبدالمطلب، لغتي: جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه، فصول مع ٦/٤١٩٨٦، ص ٦٤.
- (١٥٠) النقد والأدب، ص ٥٣.
- (١٥١) النقد والأدب، ص ٥٠.
- (١٥٢) انتكاسات، مقالات في الأدب المقارن، ص ٦٢.
- (١٥٣) انتكاسات، ص ٩٢.
- (١٥٤) تصديره كتاب إيتين جلسون «مدرسة الأكا» ط الشركة العربية للطباعة والنشر، دمشق ١٩٦٥، ص ٣.
- (١٥٥) فصول مع ٣/٢٠٥، ص ٢٠٥.
- (١٥٦) المعجم الأدبي، ط دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٨، ص ٢٥.
- (١٥٧) ابن سناء الملك ومشكلة العمق والإبتكار في الشعر، ص ٧٧.
- (١٥٨) إبراهيم، نبذة: المغارقة، فصول مع ٣/٤٠٣، ص ١٣١.
- (١٥٩) انظر: وفيه، مراد: المعجم الفلسفي، ط ٣ دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٩، ص ٤١٧.
- (١٦٠) ص ٣٧٦.
- (١٦١) عندي، جيون: المعجم الأدبي، ص ٢٥٨.
- (١٦٢) الأسلوبية والأسلوب، ص ١٠٢، وانظر: النقد والحدادة، ص ٤١.
- (١٦٣) الأسلوب، ص ٤٣.
- (١٦٤) انظر: لورد، لثير المملوكي مادة Departure.
- (١٦٥) في النقد الحديث: دراسة في مذاهب نقدية وأصولها الفكرية، ط مكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٩، ص ٦١.
- (١٦٦) المصدر السابق، ص ٦٢، ٦٣.
- (١٦٧) في الشعرية، ص ١٠٢.
- (١٦٨) دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، ص ٢٣.
- (١٦٩) فنتشيس، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، ط ١ دار صادر بيروت ١٩٦٧، ص ٢٤٩.
- ونظراً لجشش قول زوريت بن واران: «إن القديس يثبت معجزته عن طريق اختراقه النيران بأساً». والشاعر - وهو أقل من القديس إثارة للدهشة - يثبت زواجه بإحضارها نثار المغارقات، ص ٢٤٧. وللتوسع في المغارقة يراجع مكتبته محمد عناني: في لغة المغارقة، في كتاب: النقد التحليلي، ط مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت، ص ٣٧، ٥٤. وكلما مكتبته نعيم الياني: في تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٣، ص ١٨٦، ١٩٥.
- (١٧٠) المغارقة، مرجع سابق، ص ١٣٢. نقلاً عن: حصاد المهيم، ط الدار القروية ١٩٦١، ص ٥.

السيميوطيقا والعنونة

د. جميل حمداوي*

I- تمهيد نظري

السيميوطيقا هي عبارة عن لعبة التفكير والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثابتة وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا وداليا. إن السيميوطيقا تبحث عن مولدات النصوص وتكويناتها البنيوية الداخلية، تبحث جادة عن أسباب التعدد، ولا نهائية الخطابات والنصوص والبرامج السردية، وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة والأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء سبب اختلاف النصوص والجمل. إن السيميوطيقا لا يهمها ما يقول النص، ولا من قاله، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله، أي أن السيميوطيقا لا يهمها المضمون ولا بيوغرافية البديع، بقدر ما يهمها شكل المضمون، انطلاقا من الخطاطة التالية، يمكن توضيح ذلك.



فالسيميوطيقا، دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساعدة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى، ولتحديد منهجية السيميوطيقا، لا بد من مراعاة ثلاثة مبادئ ضرورية ألا وهي: ^(١)

* عضو رابطة علماء المغرب.

١- التحليل المحايد: إن السيميوطيقا تبحث عن الشروط الداخلية المولدة للدلالة التي تبحث عنها. ومن ثم فالتحليل المحايد - Immanente - يتطلب الاستقراء الداخلي للوظائف النصية التي تساهم في توليد الدلالة. ولا يهتم العلاقات الخارجية ولا الحثيات السوسيو - تاريخية والاقتصادية التي أفرزت عمل المبدع. إن السيميوطيقا تبحث عن شكل المضمون عبر العلاقات التشاكلية أو التضادية الموجودة بين العناصر داخل العمل الفني.

٢- التحليل البنيوي: إن السيميوطيقا تتضمن في طياتها، المنهج البنيوي، القائم على النسقية والبنية وشبكة العلاقات، والساكنونية. إن السيميوطيقا لا تفهم المعنى إلا من خلال الاختلاف، لأن فردناند دي سوسير وهلمسليف يقرآن، بأن المعنى لا يستخلص إلا عبر الاختلاف. وكان مفهوم الاختلاف سببا من أسباب تطور الدراسات البنيوية واللسنية.

فالسيميوطيقا، عندما تقتحم أغوار النص، فإنها تدخل من نافذة العلاقات الداخلية الموجودة والقائمة على الاختلاف بين البنيات والدوال، والتحليل البنيوي هو الوحيد الذي له القدرة في الكشف عن شكل المضمون، وتحديد الاختلافات في العلاقات الموجودة بين العناصر الداخلية للنسق والنظام البنيوي.

٣- تحليل الخطاب: إن السيميوطيقا النصية تفرق عن لسانيات الجملة، لأن هذه الأخيرة تركز كثيرا على الجمل في مظهراتها البنيوية أو التوزيعية أو التوليدية، تريد فهم كيفية توليد الجمل اللاتناهيّة العدد من خلال قواعد متناهية. أو كيفية توزيع الجمل حسب مكوناتها الفعلية أو الاسمية أو الحرفية أو الظرفية، مع تحديد وظائفها التداولية. يبد أن السيميوطيقا تحاول البحث عن كيفية توليد النصوص واختلافها سطحيا واتفاقها عمقيا.

إن التيار السيميوطيقي، من التيارات اللسانية، إلى جانب التيار الشاعري، والتداولي الذي يتفرع بدوره إلى شعبتين كبيرتين وهما:

١- نظرية الداتية اللغوية: ويمثلها الفيلسوف موريس (Morris)، وتناول بعده لسانيون آخرون، وفتنوا لوا عدة ظواهر لسانية ولغوية (المعينات، ألفاظ القيمة...).

٢- نظرية الأفعال الكلامية: ظهرت كرد فعل على الوضعية المنطقية التي كانت تستند إلى التجريب والتعميم في قبولها للتعابير والأخبار، ويمثل هذه النظرية فلاسفة جامعة أكسفورد، خاصة أوستين (Austin)، سول (Searle)، وكرايس (Grice).

إن السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية، أو حركية، وبالتالي، فإذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية، فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع. إن اللسانيات هي جزء من السيميولوجيا حسب سوسير (Saussure)، مادامت السيميولوجيا تدرس جميع الأنظمة كيفما كانت مستنها وأنماطها التعبيرية: لغوية أو غيرها. ولقد حصر سوسير هذا العلم في دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية على العكس عند بيرس (Pierce) الذي جعلها تدرس العلامات العامة في إطارها المنطقي. حيث إن سوسير (Saussure) يرى أن العلامات السيميولوجية لا تؤدي إلا وظيفية اجتماعية. بينما بورس يرى أن وظيفة السيميوطيقا منطقية وفلسفية. وهكذا، أصبحنا أمام

مصطلحين: (السيمولوجيا) لدى الأوربيين، بفضل سوسير (Saussure) الذي استعمل Sémilogie في كتابه (محاضرات في اللسانيات العامة سنة ١٩١٦م، والسيميوطيقا لدى الأمريكين) (Léon Brunschvicg) استعمله باسم علم الدلالة العام. ويعتبر رولان بارت Roland Barthes من المدافعين عن مصطلح السيمولوجيا، وخاصة في كتابه (عناصر السيمولوجيا) الذي اعتبر فيه السيمولوجيا جزءاً من اللسانيات، من خلال تحديده لبعض الثنائيات ألا وهي: الدال والمدلول، الدياكرونية والسانكرونية، المحور الأفقي والمحور الترتيبي، اللغة والكلام، التقرير والإيجاء.

وهذه الثنائيات تناولها سوسير في كتابه (المحاضرات)، عندما كان في لحظة التقنين لعلم لغوي جديد ألا وهو اللسانيات بعد مرحلة الفيلولوجيا وفلسفة اللغة.

إن السيمياء حسب بير غيرو Pierre Guirand^(٢) ماهي إلا العلم الذي «يتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات إلخ... وهذا التحديد يجعل اللغة جزءاً من السيمياء. الواقع أننا نجمع على الإقرار بأن للكلام بنيتي المتميزة والمستقلة والتي تسمح بتحديد السيمياء «بالدراسة التي تتناول أنظمة العلامات غير الالسانية، مما يجتم علينا تبني ذلك التحديد».

إن السيمولوجيا حسب فرديناند دو سوسير (F. de saussure)، تبحث في حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية أي إن لها وظيفة اجتماعية، يقول سوسير (saussure) «اللغة نظام علامات، يعبر عن أفكار، ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة، بأبجدية الصم-البكم، بأشكال اللياقة، بالإشارات العسكرية، وبالطقوس الرمزية إلخ... على أن اللغة هي أهم هذه النظم على الإطلاق، وصار بإمكاننا، وبالتالي أن نرتقي... علماً يعني بدراسة حياة العلامات داخل الاجتماعية، وبشكل هذا العلم جزءاً من علم النفس العام. وسندعو هذا العلم «سيمياء» (Sémiologie) وسيحتتم على هذا العلم أن يعرفنا بما تتشكل منه العلامات، وبالقوانين التي تحكمها. وبما أنه لم يوجد بعد، فيستحيل التكهن بما سيكون عليه، ولهذا العلم الحق بالوجود في إطاره المحدد له مسبقاً، على أن الالسانية ليست إلا جزءاً من هذا العلم، فالقوانين التي قد تستخلصها السيمياء ستكون قابلة للتطبيق في مجال الالسانية. وستجد هذه الأخيرة نفسها مشدودة إلى مضمار أكثر تحديداً في مجموع الأحداث الإنسانية»^(٣). إن سوسير (saussure) يحدد العلامات داخل أحضان المجتمع، ويجعل اللسانيات ضمن السيمولوجيا، بينما يبرر يرى أن السيميوطيقا مدخل ضروري للمنطق والفلسفة في الفترة الزمنية ذاتها التي استعمل فيها سوسير مصطلح السيمولوجيا: «إن المنطق في معناه العام، هو مذهب علامات شبه ضروري وصورى كما حاول أن أظهره، وفي إعطائي لمذهب صفة «الضروري» و«الصورى» كنت أرى وجوب ملاحظة خصائص هذه العمليات ما أمكننا. وانطلاقاً من ملاحظتنا الجيدة، التي نستشفها عبر معطى لا أرفض أن أسميه التجريد، سننتهي إلى أحكام ضرورية ونسبية إزاء ما يجب أن تكون عليه خصائص العلامات التي يستعين بها الذكاء العلمي»^(٤).

وهكذا، فقد ظهرت نظرية العلامات العامة منذ بداية هذا العصر، فتمسك الانكلوسكسونيون بالسيميوطيقا، والأوربيون بالسيمولوجيا وبصفة عامة، يجب، منذ الآن، تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري (saussurien) ليست اللسانيات جزءاً، ولو مفصلاً، من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلة، باعتباره فرعاً من

ولقد استلهم بارت (Barthes) عناصر لسانية للدفع بالبحث السيميائي إلى الأمام: اللسان والكلام. المدلول والدال – المركب والنظام – التقرير والإيجاز. بيد أن هذا الاختلاف الاصطلاحي، سيتوحد في صيغة مصطلح (سيميوطيقا) بعد افتتاح المؤسسة العالمية للدراسات السيميائية التي تصدر مجلة تحت عنوان «Sémiotica»، تهتم بالبحوث التي تسير في هذا الاتجاه.

إن السيمبوتيقا، باعتبارها منهجا للتحليل، استمدت أصولها من اللسانيات والبنوية، وتفرعت إلى مدارس واتجاهات. ويمكن تشخيص ذلك على الشكل التالي:

```

graph TD
    Root[ ] --- L1_1[تحليل الخطاب]
    Root --- L1_2[السيمولوجيا]
    Root --- L1_3[البنيوية]

    L1_1 --- Harris[هـ. هاريس بنيفست  
Harris]

    L1_2 --- L2_1[الدلالة]
    L1_2 --- L2_2[الإيلاخ]

    L2_1 --- Barthes[بارت  
Barthes]
    Barthes --- Todorov[رواية  
تودوروف  
Todorov]
    Barthes --- Helbo[مسرح  
هيلبو  
Helbo]
    Barthes --- Kristeva[شعر  
كريستيفا  
Kristeva]
    Barthes --- Metz[سينما  
ميتز  
Metz]

    L2_2 --- Martinet[مارتينيتي  
Mounin  
Prieto]

    L1_3 --- L3_1[في الأدب]
    L1_3 --- L3_2[في الألسنية]

    L3_1 --- Genette[ج . جنيت  
تودوروف]

    L3_2 --- Narrative[narrative  
فان ديك]
    L3_2 --- Typology[التوليدية]
    L3_2 --- Transformation[التحويلية  
نوام شومسكي]
    L3_2 --- Function[الوظيفية  
مارتينيتي]
    L3_2 --- Structuralism[الكولوسياتيكية  
كوبنهاغن هيالسليف]
    L3_2 --- Distribution[التوزيعية  
بلومغليد - هاريس]

    Narrative --- HarrisBlom[Harris - Blom]
    Structuralism --- Hyman[Hyman]

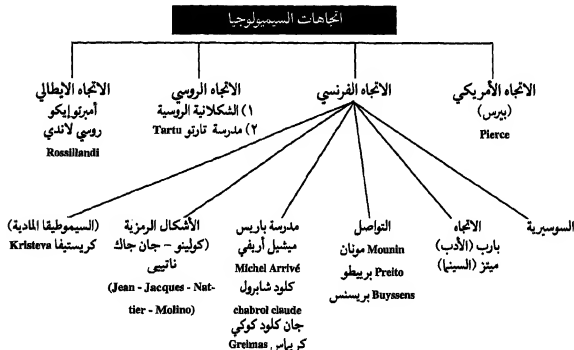
```


عالم الفكر

لقد تعددت اتجاهات السيميوطيقا، فمحمد مفتاح، يفرع النظريات اللسانية، إلى التيار التداولي، والتيار السيميوطيقي (السيميائي)، والتيار الشعري، فعل المستوى البويطقي، يتحدث عن مساهمات جاكسون (Jakabson) وجان كوهن (Jean cohen) وج. مولينو (Molino) وج. طامين (Tamine) أما سيميوطيقا، فيتحدث عن «محاولات في السيميوطيقية الشعرية» و«بلاغة الشعر» لجماعة م «Groupe M» و«سيميوطيقا الشعر» ليكاكيل رفاثير، ومعجم «كريياف» (Greimas) وكورتيس (courtes)^(٧) أما بيير غيرو (Pierrs Guirand)، فيتحدث عن أنظمة الرموز وأنظمة الرموز المجالية في الفنون والأدب، وأنظمة الرموز الاجتماعية، أي عددا للسيميولوجيا ثلاث وظائف أساسية: وظيفة منطقية واجتماعية، وجمالية^(٨).

بينما يهصف حنون مبارك، الاتجاهات السيميوطيقية إلى سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، ونصوير لسيميولوجيا، سيميوطيقا بورس (Pierce)، رمزية كاسير (cassirer) وسيميوطيقا الثقافة^(٩).

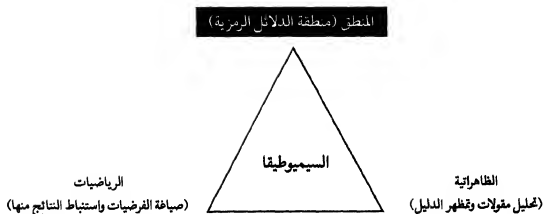
أما محمد السريغني، فيحدد ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأمريكي، الاتجاه الفرنسي، الاتجاه الروسي^(١٠). أما عواد علي، فيحصر اتجاهات السيميولوجيا في ثلاثة اتجاهات كذلك: سيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، سيمياء الثقافة^(١١) ويحدد (مارسيلو داسكال) (Marcelo Dascal) كغيره اتجاهات سيميولوجية ثلاثة: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التعبير عن الفكر^(١٢). ويمكن توضيح الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة على الشكل التالي:



وسوف نحاول أن نوضح هذه الاتجاهات حسب كل مدرسة، أو تيار على حدة، قصد معرفة تصوراتها النظرية ومبادئها المنهجية، علما أننا لا نميز بين السيميوطيقا والشعرية (البويطيقا) لأن كريياف، كان يدعو إلى الدمج بينهما، وصهرهما في بوتقة واحدة ألا وهي السيميوطيقا.

(١) الاتجاه الأمريكي

ارتبط بالفيلسوف المنطقي (تشارلز ساندريس بيرس (Charles S. Pierce) (١٨٣٨ - ١٩١٤)، وهو الذي أطلق على علم العلامات مصطلح (Sémiotique) - السيميوطيقا - وتقوم هذه الأخيرة - لديه على المنطق والظاهراتية والرياضيات. ومن ثم فالسيميوطيقا، مدخل ضروري للمنطق، أي إن هذا الأخير، فرع متشعب عن علم عام للدلائل الرمزية. وبالتالي، فالمنطق يرادف عند بيرس Pierce السيميوطيقا، يقول بيرس: إن المنطق بمعناه العام، ... ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا، إنه النظرية شبه الضرورية أو الشكلية للدلائل، وحينها أصف هذه النظرية باعتبارها شبه ضرورية أو شكلية، فإني أود أن أقول إننا نلاحظ خاصيات الدلائل التي نعرفها وأنها تنساق، انطلاقا من هذه الملاحظة، بواسطة سريرة لا أتردد في تسميتها بالتجريد إلى أقوال خادعة للغاية، وبالتالي، فهي بأحد المعاني أقوال غير ضرورية إطلاقا. وتتعلق بما ينبغي أن تكون عليه خاصيات كل الدلائل المستعملة من قبل عقل «علمي» أي من قبل عقل قادر على التعلم بواسطة الاختبار^(١٣). وهكذا فالسيميوطيقا لدى بيرس مبنية على الرياضيات والمنطق والظاهراتية على النحو التالي:



إن السيميوطيقا البيرسية بحث موسع، إذ يتكبد على الدلائل اللسانية وغير اللسانية «ومن الواضح أن مفهوم الدليل ما كان له أن يكون كذلك لو لم يوسع ليشمل مختلف الظواهر كيميها كانت طبيعتها وقد أكد بيرس (Pierce) أنه لم يكن يوسعه أن يدرس أي شيء»، مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم... إلخ، إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية^(١٤). إن سيميوطيقا بيرس، ذات وظيفة فلسفية منطقية لا يمكن فصلها، عن فلسفته التي من سماتها، الاستمرارية والواقعية والتداولية. ومن ثم، فالسيميوطيقا البيرسية «تكمن وظيفتها في إنتاج مراقبة مقصودة ونقدية للعادات أو الاعتقادات، وهنا يوجد المجال الخاص بالمعرفة الفلسفية أو العلمية التي تتطور، في أوقات محددة من تاريخها، سلسلة من المعايير التي تسمح بتحديد ماهو صادق، سواء كان هذا الصدق مفكرا فيه باعتباره ملائمة (=كفاية) أو باعتباره انسجاما داخليا أو باعتباره مشاكلا

عالم الفكر

للواقع^(١٥). ويمكن اعتبار سميوطيقا بيرس (Pierce)، سميوطيقا الدلالة والتواصل والتمثيل في آن واحد. كما أنها اجتماعية وجدلية، وتعتمد على أبعاد ثلاثة ألا وهي: البعد التركيبي - البعد الدلالي - البعد التداولي. والسبب في ذلك يعود إلى أن الدليل البيرسي ثلاثي: نظراً لوجود الممثل أو الدليل باعتباره دليلاً، في البعد الأول، ووجود موضوع الدليل (المعنى) في البعد الثاني، والبعد الأخير يتمثل في المؤول الذي يفسر كيفية إحالة الدليل على موضوعه انطلاقاً من قواعد الدلالة الموجودة فيه.

وعليه، فلقد سبق بيرس (Pierce) سوسير (Saussure) في الحديث عن العلامة وأنها لها في كتابه كتابات حول العلامة) قبل ظهور كتاب (دروس في اللسانيات العامة) لسوسير عام ١٩١٦.

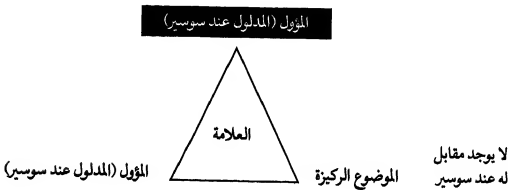
إن العلامة لدى بيرس (Pierce)، (مثل، موضوع، مؤول)، وهي مبنية على نظام رياضي قائم على نظام حتمي ثلاثي، ومن ثم، أصبحت ظاهراته ثلاثية:

(١) عالم الممكنات (أولانية).

(٢) عالم الموجودات (ثانانية).

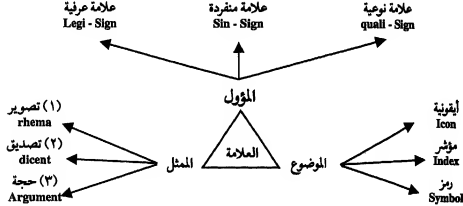
(٣) عالم الواجبات (ثالثانية). فالأول، يعني الكائن فلسفياً، والثاني، يعني مقولة الوجود، والثالث، يقصد به الفكر في محاولته تفسير معالم الأشياء. وهكذا، يمثل المؤول الفكرة أو الحكم الذي يساعد على تمثيل العلامة تمثيلاً حقيقياً على مستوى الموضوع، «بينما تمثيل العلامة» الموضوع. علاوة على ذلك، فالعلامة البيرسية (Piercien)، قد تكون لغوية أو غير لغوية، وهي أنواع ثلاثة: الأيقون والإشارة والرمز. وتتفرع هذه الأشكال الرمزية إلى فروع متعددة، ومتسعة، ويمكن توضيح ذلك على الشكل التالي:

(١) الخطاطة الأولى



(٢) الخطاطة الثانية

وقد تم فيها تفريع العناصر الثلاثة إلى تفريع ثلاثي على النحو التالي:



أو يمكن تحديد خطاطة أخرى لهذه التفريعات الدلالية :

التفريعات الدلالية

العلامة - النمط Légisigne	العلامة - المفرد Sin Signe	العلامة - الصفة Qualisigne	الممثل Représentamen
الرمزية Symbole	الإشارية Indice	الأيقونية Icone	الموضوع Objet
البرهان Argument	الافتراض Decisigne	المسند إليه Rhème	المؤول Interprétat

إن الأيقون، تكون فيه العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتماثل، ((مثل الخرافات والصور الفوتوغرافية، والأوراق المطبوعة، التي تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهة، أما الإشارة أو العلامة المؤشورية، فتكون العلاقة، فيها بين الدال والمدلول، سببية منطقية، كارتباط الدخان بالنار مثلاً، أما الرمز، فالعلاقة الموجودة في نطاقها بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية، عرفية، غير معللة. فلا يوجد ثمة أي تجاوز أو صلة طبيعية.

وما يلاحظ على تقسيمات بيرس (Pierce) توسعها وتشعبها، حتى إنها في آخر المطاف، تصل إلى ستة وستين نوعاً من العلامات، وأشهرها التقسيم الثلاثي، لأنه أكثر جدوى ونفعاً في مجال السيميائيات.

هذا وإن بيرس (Pierce)، بدأ يسترد مكانه في مجال السيميوطيقا بأمريكا المعاصرة، وفي باقي الدول الغربية خصوصاً فرنسا، حيث عرف به الأستاذ جيرار دولودال (Delladalle Gerard) وخاصة في كتابه الذي ترجم فيه نصوصاً بيرسية بعنوان (كتابات حول العلامة) «وكان هذا ما وجه إليه الأنظار، فقد استفاد مولينو (MOLINO) من مفهومه الخصب للعلامة وهو يضع لبناته الأولى لبناء سيميولوجيا الأشكال الرمزية. ومن الممكن جداً، أن يكون أصحاب مدرسة باريس السيميوطيقية قد استفادوا منه في هذا الباب»^(١٨).

وفي الأخير، فقد صوب بنفنست (BENVENISTE) ليريس سهام النقد، أخذاً عليه مبالغته في تحويل كل مظاهر الوجود إلى علامة، حتى الإنسان أصبح لدى بيرس (Pierce) علامة، وذلك في مقال بعنوان (سيمولوجيا اللغة): «إن بيرس (Pierce) من مفهوم العلامة لتعريف جميع عناصر العالم سواء كانت هذه العناصر حسية ملموسة، أو عناصر مجردة، وسواء كانت عناصر مفردة أو عناصر متشابهة. حتى الإنسان - في نظر بيرس - علامة، وكذلك مشاعره، وأفكاره. ومن اللافت للنظر أن كل هذه العلامات، في نهاية الأمر، لا تحيل إلى شيء سوى علامات أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامات المغلق نفسه؟ هل نستطيع - في نظام بيرس (Pierce) - أن نجد نقطة خارج هذا السياق نرمي فيها علاقة تربط بين العلامة، وشيء آخر غير نفسها»^(١٩).

وبناء على كل هذا، نقول: إن سيميوطيقا بيرس صالحة لتطبيقها في المقاربة العنوانية، وذلك باستعارة الأبعاد التحليلية الثلاثة: كالبعد التركيبي، والدلالي، والتداولي، بالإضافة، إلى المفاهيم الدلالية الثلاثة: كالأيقون، والرمز، والإشارة، لأن كثيراً، ما نجد عناوين تحمل دلالات أيقونية بصرية تحتاج إلى تأويل وتفسير عبر استقراء الدليل والموضوع.

(٢) الاتجاه الفرنسي

I - السويسرية (فرناند دي سوسير - F. de saussure)

فرناند دي سوسير (F. de saussure) عالم لغوي سويسري (١٨٥٧ - ١٩١٣) مؤسس اللسانيات والسيمولوجيا، بعد صدور كتابه (مخاضاته في اللسانيات العامة) سنة ١٩١٦، بيد أن السيميائيات لها تاريخ طويل، ذو جذور مغلّة في القدم، أيام الفكر اليوناني مع أرسطو وأفلاطون والرواقين وفلاسفة عصر النهضة، ومرحلة الأنوار، وعطاءات العرب القدماء، وتبقى هذه المساهمات متواضعة جداً، أو عبارة عن أفكار متناثرة تحتاج إلى تنسيق نظري، ونظام منهجي ومنطقي، لكن البداية الحقيقية للسيمولوجيا، كانت مع التصور السويسري، حيث قطع هذا العلم الجديد أشواطاً علمية، واخترق العديد من العلوم، بل إنه أعاد ترتيب العلاقات بينه وبين اللسانيات والابستمولوجيا والفلسفة وعلم النفس، وعلم الاجتماع والأكسيوماتيك.

لقد انتقلت السيميائيات من تبعيتها للسانيات إلى قيامها بجمع شمل العلوم والتحكم فيها، وأنتجت أدوات معرفية لمقاربة مختلف الظواهر الثقافية باعتبارها أنساق تواصلية ودلالات.

وعلى الرغم من أنها تبدو متعددة، حيث، إن هذه الكلمة قد استعملت لتغطي ممارسات متنوعة، فإن لها وحدة عميقة تتجلى في كونها تنظر إلى مختلف الممارسات الرمزية للإنسان باعتبارها أنشطة رمزية وأنساق دالة. وبذلك أوجدت لنفسها موقعا إبستمولوجيا شرعياً^(٢٠).

لقد اعتبر سوسير (saussure) السيمولوجيا علماً للعلامات، وحدد لها مكانة كبرى، إذ جعلها العلم العام الذي يشمل في طياته حتى اللسانيات، وحدد لها وظيفة اجتماعية، وتنبأ لها بمستقبل زاهر «يمكننا - إذ يقول سوسير (Saussure) - أن نتصور علماً يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علماً سيكون فرعاً من علم

النفس الاجتماعي، وبالتالي: فرعا من علم النفس العام، ونطلق على هذا العلم السيميولوجيا (من *séméion* أي الدليل)، وسيكون على هذا العلم، أن يعرفنا على وظيفة هذه الدلائل وعلى القوانين التي تتحكم فيها، ولأن هذا العلم لم يوجد بعد، فلا يمكن التكهن بمستقبله، إلا أن له الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفاً^(٢١).

إن السيميولوجيا عند سوسير (Saussure)، تدرس الأنساق القائمة على اعتبارية الدليل، ومن ثم لها الحق في دراسة الدلائل الطبيعية كذلك، أي إن لها موضوعين رئيسيين: الدلائل الاعتبارية والدلائل الطبيعية. وعلاوة على ذلك، فإن السيميولوجيا، لكي تحدد استقلالها، ومجالها الاستمولوجي وتكون مفاهيمها وتصوراتها النظرية ومصطلحاتها الإجرائية، ما عليها إلا أن تستعير من اللسانيات مبادئها ومفاهيمها، كاللسان، والكلام، السانكرونية، والدياكرونية، كما فعل رولان (R. Barthes).

«بمثل هذه النظرة، وما يترتب عنها صارت السيميولوجيا تابعة لللسانيات بل وفرعا منها. والمنهج الذي رصده سوسير (saussure) بخصوص التحليل اللساني، من المفروض، وفق هذا الطرح، أن ينسحب على الأنساق السيميولوجية مثل التزامنية (السانكرونية) والقيمة والتعارض والمحورين الترابلي والمركبي^(٢٢). هذا وإن العلامة لدى سوسير (saussure)، قائمة على الدال والمدلول مع إقصاء المرجع، والعلاقة الموجودة بينهما اعتبارية ما عدا المحاكيات للطبيعة (conomatopées)، وصيغ التعجب، إن الدليل لا يتحد من خلال مجالها المادي، بل من خلال العلاقات الاختلافية والتعارضية على مستوى مجاور الدول والمدلولات.

ومن مميزات الدليل السوسيري:

(١) الدليل صورة نفسية مرتبطة باللغة لا بالكلام.

(٢) الدليل يستند إلى عنصرين أساسيين: الدال والمدلول، مع إبعاد الواقع المادي أو المرجعي، لأن إقصاء المرجع يعني أن لسانيات سوسير شكلانية وليست ذات بعد مادي واقعي.

(٣) اعتبارية الدليل، ما عدا الأصوات الطبيعية وصيغ التعجب.

(٤) في دراسة الأدلة غير اللفظية، يعتبر النموذج اللساني هو الأمثل والأصل في المقايسة.

(٥) إن الدليل السوسيري محايد، يقضي الذات والإيدولوجيا، ويتسم بالتجريد.

هذا، وإن سوسير، أقل بعض المؤشرات الضرورية في التليل كالرمز والإشارة والأيقون، وحصر علامته في إطار ثنائي قائم على الدال والمدلول. وهذه الثنائية، سوف تستفيد منها المقاربات السيميوطيقية في تحليل النص لما حاولت التركيز على شكلنة المضمون، وإبعاد الواقع أو المرجع بمحاولاته المختلفة، وإن كان مفهوم اعتبارية الدليل، يتخذ صبغة اصطلاحية أو ضرورية لدى العالم اللغوي بنفنتس (Benveniste) في كتابه (طبيعة العلامة اللغوية) (١٩٧٩). أما رولان بارت فقد عرض تصور سوسير (saussure) للسيميولوجيا، لما جعلها: العلم العام، الذي سيفهم في طياته اللسانيات، وأكد على قلب الأطروحة، جاعلا السيميولوجيا، فرعا من اللسانيات، تتطعل على مفاهيم ومبادئ ومصطلحات اللسانيات. كما سدد بارت (Barthes) بعض الانتقادات على الجانب النفسي الذي غدقت به العلاقة بين الدال والمدلول، كما في تأكيد سوسير أنها يتحدان في دماغ الإنسان بأصرة (الإيماء) (. . .) وقد عزا (جورج مونا) (G. Mounin) هذه النزعة النفسية في نظرية

عالم الفكر

سوسير إلى أنه كان «رجل عصره» مما يعني أن نظريته تدخل في سياق علم النفس الترابي، كما شدد البعض الآخر على المبنى الثنائي للعلامة عند سوسير وانغلاقها على نفسها، بسبب إهمالها للمرجع أو المشار إليه»^(٢٣). على الرغم من هذه الانتقادات، فقد أثرى سوسير (saussure) المقاربة السيميوطيقية بكثير من التصورات والمفاهيم والمصطلحات اللسانية، ذات الفعالية الكبيرة في الإجراء وفك مغالق النصوص.

٢- اتجاه التواصل

يمثل هذا الاتجاه كل من بريطو (Prieto) ومونان (Mounin) وبويسنس (Buysse) كرايس (Grice) أوستين (Austin)، فتنستين (Wittgenstein) مارتينييه (Martinet). وهذا الاتجاه، يرى في الدليل على أنه أداة تواصلية، أي مقصدية إبلاغية، ويعني هذا أن العلامة، تتكون من عناصر ثلاثة: الدال - المدلول، الوظيفة، أو القصد، وهؤلاء اللسانيون والمنطقة لا يهمهم من الدوال، والعلامات السيميائية غير الإبلاغ والوظيفة الاتصالية أو التواصلية، وهذه الوظيفة لا تؤديها الأنساق اللسانية فحسب، بل هناك أنظمة سننية غير لغوية، ذات وظيفة سيميوطيقية تواصلية. إن السيميولوجيا حسب بويسنس (Buysse) دراسة لطرق التواصل، والوسائل المستعملة للتأثير على الغير قصد إقناعه أو حبه أو إبعاده. أي، إن موضوع السيميولوجيا، هو التواصل المقصود، لاسيا التواصل اللساني والسيميوطيقي. وقد طالب بعض السيميائيين (بويسنس) (Buysse) وبريطو (Prieto)، ومونان (Mounin)، تالافيا لتفكك موضوع السيميائية بالعودة إلى الفكرة السوسيرية، بشأن الطبيعة الاجتماعية للعلامات، لقد حصرنا السيميائية بمعناها الدقيق، في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية، وهكذا، يلعب مونان إلى القول بأنه ينبغي من أجل تعيين الوقائع التي تدرسها السيميائية تطبيق «المقياس الأساسي القاضي بأن هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التواصل»^(٢٤).

والتواصل لدى بويسنس (Buysse) هو الهدف المقصود من السيميولوجيا، هذا ما أكدته بريطو (Prieto) ينبغي للسيميولوجيا حسب بويسنس (Buysse)، أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك المرتبطة بحالات الوعي، والمصنوعة قصدا من أجل التعريف بحالات الوعي هذه ومن أجل أن يتعرف المشاهد على وجهتها... التواصل في رأي بويسنس (Buysse) هو ما يكون موضوع السيميولوجيا^(٢٥). وثمة أمارات متنوعة، كالآمارات العفوية. والآمارات المغلوطة، والآمارات القصصية، فالسيميولوجيا تركز على الدلائل القائمة على القصصية التواصلية. ويرى بريطو (Prieto) أنه من الممكن اعتبار سيميولوجيا التواصل فرعا من سيميولوجيا تدرس البنيات السيميوطيقية مهما كانت وظيفتها، إلا أن سيميولوجيا من هذا النوع ستلتبس بعلوم الإنسان منظورا إليها في مجموعها. إذ يبدو أن موضوع علوم الإنسان جميعا هو البنيات السيميوطيقية التي لا تتميز فيها بينها إلا بالوظيفة التي تميز، على التوالي، هذه البنيات^(٢٦). ولسميلاء التواصل جوران إثنان هما: التواصل والعلامة. وكل من هذين المحورين يتشعب إلى أقسام وهكذا، يمكن أن ينقسم التواصل السيميائي: إلى إبلاغ لساني، وإبلاغ غير لساني. فالتواصل اللساني يتم عبر الفعل الكلامي، فعند سوسير (saussure) لاند من متكلم وسماع، بالإضافة إلى تبادل الحوار عبر الصورة الصوتية والصورة السمعية. بينما التواصل لدى شينون وويغر، يتم عبر إرسال الرسالة من طرف المتكلم إلى المستقبل،

عالم الفكر

وهذه الرسالة يتم تشفيرها وترسل عبر القناة، ويشترط الوضوح وسهولة المقصدية، لنجاح الرسالة، قصد أداء رسالتها، وبعد التسليم يقوم المرسل إليه بتفكيك الشفرة وتأويلها.

أما التواصل غير اللساني، فيعتمد على أنظمة سننية غير أنساق اللغة، وهي حسب بويسنس (Buyssen) مصنفة حسب معايير ثلاثة:

(١) معيار الإشارةية النسقية، حيث تكون العلامات ثابتة ودائمة ومن أمثلة ذلك:

(الدوائر - المثلثات - المستطيلات - وعلامات السير)

(٢) معيار الإشارةية اللانسانية، عندما تكون العلامات غير ثابتة وغير دائمة على عكس المعيار الأول نحو (المصنقات الدعائية)

(٣) معيار الإشارةية، حيث العلاقة جوهريّة بين معنى المؤشر وشكله، مثلا (الشعارات الصغيرة التي توضع فوق واجهات الدكاكين أو المتاجر قصد ترويج البضائع). وضمن هذا المعيار الأخير يوجد معيار آخر: الإشارةية ذات العلاقة الاعباطية، كالصليب الأخضر الذي يشير إلى الصيدلية، «ويتفرع عنه أيضا معيار للإشارة يقيم علاقة بين معنى الرسالة والعلامات التي تنتقل هذه الرسالة بواسطتها. كما يتفرع عنه أخيرا، معيار آخر للإشارة يتدخل بين معناه ونسق علاماته الأول، معيار آخر للإشارة ينوب نائب المعيار الأول، فالكلام معيار للإشارة المباشرة، إذ لا شيء يحول بين الأصوات الملتقطة ودلالاتها التي رسمت لها. ولكن (المورس) (Morse) يعد معيارا نيايبيا، إذ إنه لكي يتوصل إلى المعنى الذي يريد هذا المورس (Morse) أن ينقله، لابد من الانتقال من العلامة فيه إلى العلامة في الكتابة الصوتية، ثم من العلامة في الكتابة الصوتية إلى العلامة الصوتية» (٢٧).

وما يهنا في هذه السيمولوجيا، هو موضوع التواصل، لأن المقاربة السيميوطيقية للعنوان، سبتحت في وظائف العنوان ومقاصدها المباشرة وغير المباشرة، لأن العنوان الذي يعلق على أغلفة الدواوين الشعرية، أو فوق النصوص، ليس مجانيا، بل يؤدي دورا في التدليل والمساهمة في فهم الدلالة، لأن العنوان، هو المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة، ويمكن أن نستلهم من هذه السيمولوجيا بعض أنماط علاماتها التواصلية، كالإشارة، المؤشر، الأيقون، والرمز، وهذه المصطلحات الإجرائية ذات كفاية منهجية ناجعة في مقارنة الدال العنواين باعتباره، العتبة الحقيقية لولوج عالم المدلولات النصية والسياقية.

(٣) سيمولوجيا الدلالة

يعتبر رولان بارت (R. Barthes) خير من يمثل هذا الاتجاه، لأن البحث السيمولوجي لديه، هو دراسة للأنظمة الدالة، فجميع الأنساق والوقائع تدل، فهناك من يدل بواسطة اللغة، وهناك من يدل بدون اللغة السننية، بيد أن لها لغة دلالية خاصة. وما دامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فلا عيب من تطبيق المفايس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي أنظمة السيميوطيقية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي، انتقد بارت (Barthes) في كتابه (عناصر السيمولوجيا) الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في

عالم الفكر

السيمبولوجيا، مؤكداً بأن «اللسانيات ليست فرعاً ولو كان مميزاً، من علم الدلائل، بل السيمبولوجيا هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات»^(٢٨).

وبالتالي، تجاوز تصور الوظيفيين الذين ربطوا بين العلامات والمقصدية، وأكد على وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير إداري، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة. وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة. حيث إن «كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسبولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة ذلك أن «الأشياء» تحمل دلالات. غير أنه ماكان لها أن تكون أنساقاً سيمبولوجية أو أنساقاً دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة، فهي فإذا تكتسب صفة النسق السيمبولوجي من اللغة. وهذا ما دفع ببارت إلى أن يرى أنه من الصعب جداً تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة بحيث إن إدراك ما تدل عليه مادة ما يعني اللجوء، قدراً، إلى تقطيع اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة».

أما عناصر سيمياء الدلالة لدى بارت (Barthes)، فقد حددها في كتابه (عناصر السيمبولوجيا) وهي مستقاة على شكل ثنائيات من الألسنية البنوية وهي: اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، التقرير والإيماء (الدلالة الذاتية والدلالة الإيمائية).

وهكذا، حاول رولان بارت (R. Barthes) التسلح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيمبولوجية كأنظمة الموضة، والأساطير، والإشهار، إلخ...

وأخيراً، يمكن للمقاربة العنوانية، في بعدها السيميوطيقي، أن تستعين بثنائيات بارت اللسانية قصد البحث عن دلالة الأنساق اللفظية وغير اللفظية في الدواوين والفصائد الشعرية.

(٤) مدرسة بارييس السيميوطيقية

يمثل هذه المدرسة السيميوطيقية كل من كريماس (Greimas)، وميشيل أريفي (Arrive)، وكلود شابرول (Chabrol)، وجان كلود كوكي (Jean claude coquet). ويوضح أعمال هذه المدرسة الكتاب القيم الذي صدر تحت عنوان السيميوطيقا، مدرسة بارييس سنة ١٩٨٢ ولقد وضع كلود كوكي في الفصل الأول من الكتاب، الأسباب والدواعي، التي دفعتهم إلى إرساء هذا الاتجاه، وتأسيس هذه المدرسة السيميوطيقية الجديدة وكان الفصل الأول على شكل بيان نظري، ولقد وسعت المجموعة من مفهوم السيمبولوجيا الذي لا يتجاوز أنظمتها العلامات، إلى مصطلح السيميوطيقا الذي يقصد به علم الأنظمة الدلالية. واعتمدت هذه المدرسة على أبحاث سوسير (Saussure) وهيا لمسيلف (Hjelmslev) وحتي بيرس (Pierce)، بعد ترجمة نصوصه وكتابات السيميوطيقية من طرف دولدال (Deledalle) وجويل ريتوري (Joelle Réthoré).

إن رواد هذه المدرسة، كانوا يهتمون بتحليل الخطابات والأجناس الأدبية من منظور سيميوطيقي قصد استكشاف القوانين الثابتة المولدة لمتظهرات النصوص العديدة، وإذا تأملنا أعمال رئيس المدرسة، كريماس (Greimas)، فقد انصبحت أبحاثه على النصوص السردية، والحكاية الخرافية، متأثرة في ذلك بعمل بروب (Propp) في استخلاص وظائف الخرافات الأسطورية الروسية العجيبة.

إن كرياس (Greimas) في أبحاثه كان يهتم بالدلالة وشكلنة المضمون، معتمدا على التحليل البنيوي والمحايت وتحليل الخطابات النصية السردية، وكان منهجه السيميوطيقي يعتمد على مستويين، سطحي وعميق. فالمستوى السطحي، ينقسم إلى مكون سردي، الذي ينظم تتابع وتسلسل الحالات والتحويلات، بينما المكون الخطابي، ينظم داخل النص، تسلسل الصور وأثار المعنى، أما على المستوى العميق، فهناك شبكة من العلاقات التي تحدث ترتيبا في قيم المعنى حسب العلاقات التي تدخل فيها. إلى جانب نظام العمليات الذي ينظم انتقال قيمة إلى أخرى كما أن بحثه السيميوطيقي، قائم على البنية العاملة من مرسل ومرسل إليه - ذات وموضوع مساعد ومعاكس - علاوة على وجود المربع السيميائي الذي يتحكم في البنية العميقة حيث يحدد علاقات التضاد والتناقض المولدة للصراع الدينامي الموجود على سطح النص السردية.

(٥) اتجاه السيميوطيقا المادية

إن خير من يمثل هذا الاتجاه، هي الباحثة جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، حيث تستند في بحثها إلى التوفيق بين اللسانيات والتحليل الماركسي، لإيجاد التجاور بين الداخل والخارج، من المعطى التجريبي الداخلي.

ولقد استعملت مصطلحات سيميوطيقية للوصول إلى التدليل في النصوص المعللة، فقد استبدلت المعنم الموظف من طرف مدرسة باريس السيميوطيقية الدال على العلامة بـ "Semanalyse" أي التحليل المعنمي. كريستيفا (Kristeva) على الإنتاج الأدبي بديل الإبداع الأدبي، لذا لم يكن هدفها الدلالة، بل المدلولية، ووظفت مصطلحات ذات بعد ماركسي اشتراكي كالمنتج والممارسة الدالة، والمنتوج، على عكس المصطلحات الموظفة في الفكر الرأسمالي، واللاهوتي، كالبداع والإبداع الفني.

(٦) السيمولوجيا الرمزية

من بين الاتجاهات السيمولوجية الفرنسية، نجد مدرسة إيكس، حيث أستاذ الأدب، مولينو، إلى جانب جان جاك ناتير (Nattier). وسيمولوجيا هذه المدرسة، تسمى بنظرية الأشكال الرمزية، حيث استلهم كل من مولينو (Molino) وسيمولوجيا هذه المدرسة، تسمى بنظرية الأشكال الرمزية، حيث استلهم كل من مولينو (Molino) وناتير (Nattier)، نظرية بيرس (Pierce) الأمريكي الموسعة عن العلامة، وأنهاطها كالإشارة والأيقون والرمز، وفلسفة كاسير/ الرمزية، التي تنظر إلى الإنسان بأنه حيوان رمزي. وتدرس هذه السيمولوجيا الأنظمة الرمزية على أنظمة العلامات في الاتجاهات والمدارس السيمولوجية الأخرى. وهكذا تم التوفيق والجمع بين آراء بيرس (Pierce) وكاسير (Cassirer). ولقد تم حصر الحدث الرمزي في النصوص والمأثورات الشفوية، القرارات والتنظييات، والأنظمة، ويتم دراسة هذه العناصر من خلال ثلاثة مستويات (١) المستوى الشعري (٢) المستوى المحايد أو المادي (٣) المستوى الحسي. وهذه المستويات بمثابة وظائف للرمز فالمستوى الأول، يتناول علاقة المنتج بالإننتاج. والمستوى الثاني، يتناول الإنتاج في نفسه، والثالث ينصب على الإنتاج في علاقته بالقارئ. وقد نشأ عن المستوى الأول والثالث، نظريات التلقي والتقبل والاتجاه النصي خصوصاً مدرسة كونستانس الألمانية وجمالية التلقي عند يوس (Jauss) وإيزر (Iser).

III- الاتجاه الروسي

تعتبر الشكلانية الروسية، التمهيد الفعلي للدراسات السيميوطيقية في غرب أوروبا، لاسيا فرنسا واسمها الحقيقي جماعة (Opoiaz)، وهذه الجماعة أنت كرد فعل على الماركسية في روسيا، في مجال الفن ولقد تحامل على هذه الجماعة، كثير من الخصوم، فاتهموها بالشكلانية، كما فعل تروتسكي (Trotsky) في كتابه (الأدب والثورة) وماكسيم كوركي (Gorki) ولونانتشارسكي، الذي وصف الشكلانية في سنة ١٩٣٠، بأنها «تقريب إجرامي ذو طبيعة إيديولوجية»^(٢٩) ولقد كانت سنة ١٩٣٠، نهاية الشكلانيين الروس، حتى إن أحد السوسيولوجيين الروس، أراد تطعيم المنهج الشكلي بالتحليل الاجتماعي الماركسي، كما هو الشأن بالنسبة لأفانتوف، بيد أن إشعاعها انتقل إلى براغ. حيث جاكسون، يؤسس حلقة براغ اللسانية التي تولدت منها، اللسانيات البنوية، وبقي الإرث الشكلاني طي النسيان مدة طويلة، إلى أن ظهرت مدرسة بنوية سيميائية أدبية وثقافية جديدة في جامعة تارتو بموسكو، والشكلانية الروسية، نشأت بسبب تجمعين ألا وهما:

(١) حلقة موسكو اللسانية التي تكونت سنة ١٩١٥ ومن أهم عناصرها البارزة جاكسون الذي أثرى اللسانيات بأبحاثه الفونيتيكية والفونولوجية، كما أغنى الشعرية بكثير من القضايا الإيقاعية والصوتية والتركيبية.

(٢) حلقة أوبياز (opoiaz) بليينيكرد، وكان أعضاؤها من طلبة الجامعة. أما عن خطوط التلاقي بين المدرستين هي: الاهتمام باللسانيات، والحفاصة للشعر المستقبلي الجديد ولم تظهر الشكلانية، إلا بعد الأزمنة، التي أصابت النقد والأدب الروسين، وبعد انتشار الإيديولوجية الماركسية، واستفحال الشيوعية وربط الأدب بإطاره السوسيولوجي، في شكل مرآوي انعكاسي مما أساء إلى الفن والأدب معا ولقد اركزت الشكلانية على مبدئين أساسيين، ألا وهما:

(١) أن موضوع الأدب هو الأدبية أي الخصائص الجوهرية المميزة لكل جنس أدبي على حدة.

(٢) التركيز على دراسة الشكل قصد فهم المضمون، أي شكلنة المضمون ورفض ثنائية الشكل والمضمون المبثلة.

ولقد قطعت الشكلانية مراحل في البحث الأدبي واللغوي، ففي المرحلة الأولى، كان الاهتمام ينصب على التمييز بين الشعر والنثر، بينما المرحلة الثانية، كانت البحوث تتعلق بوصف تطور الأجناس الأدبية. ولقد نشرت وترجمت كثير من الدراسات الشكلانية في مجالات غريبة مثل Change. Poetique

ومن رواد الشكلانية الروسية، نجد، تيتيانوف، إينجنابوم، شلوفسكي (Chklovski)، بروب (Propp)، توماشفسكي، وهؤلاء اهتموا بدراسة نصوص من الشعر والنثر، ومكاروفسكي (Mukarovsky)، كسان اختصاصه وصف اللغة الشعرية. أما جاكسون، فلقد اهتم بقضايا الشعرية، واللسانيات العامة، خصوصا الصوتيات والفونولوجيا، أما فلاديمير بروب (Propp) فكان يشكل الحكاية الروسية العجيبة، ويقعد لها القواعد المولدة، للركام المائل من النصوص السردية الخرافية الروسية. حيث حددها في وظائف معدودة، وفي بنية سردية منطقية ذات بعد ثلاثي (التوازن - اللاتوازن - التوازن).

أما ميخائيل باختين (Bakhtine) فقد ركز أبحاثه على جمالية الرواية وأسلوبيتها واهتم بالرواية البوليفونية، المتعددة الأصوات، وأثرى النقد الروائي بكثير من الفاهيم: كفضاء العتبة، والشخصية غير المنجزة الحوار تعبير عن تعدد الرؤى الأيديولوجية إلخ... وعليه، فأبحاث الشكلانيين الروس، كانت نظرية وتطبيقية في آن واحد، ومن نتائج هذه الأبحاث، ظهور مدرسة تارتو (Tartu) التي تعتبر من أهم المدارس السيميولوجية الروسية ومن أعلامها البارزين نجد: يوري لوتمان (Iouri Lotman) صاحب «بنية النص الفني» وب. أوسبينسكي (uspensky) وف تودوروف (Todorov) وليكومستيف وأ. م. بيتيفرسك. ولقد جمعت أعمال هؤلاء في كتاب جامع تحت اسم: (أعمال حول أنظمة العلامات... تارتو (١٩٧٦)). ولقد ميزت تارتو بين ثلاثة مصطلحات ألا وهي: السيميوطيقا الخاصة وهي دراسة لأنظمة العلامات ذات الهدف التواصل، والسيميوطيقا المعرفية Epistemique التي تهتم بالأنظمة السيميولوجية ومساياها، والسيميوطيقا العامة التي تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى، ولكن تارتو اختارت السيميوطيقا ذات البعد الاستمولوجي المعرفي. وهكذا اهتمت هذه المدرسة بسيميوطيقا الثقافة، حتى أصبحت نسج عن اتجاه سيميوطيقي خاص بالثقافة، له فرعان: إيطالي وروسي وتعني جماعة موسكو - تارتو Tartu بالثقافة عناية خاصة باعتبارها الوعاء الشامل الذي تدخل فيه جميع نواحي السلوك البشري الفردي منه والجماعي وهذا السلوك - في نطاق السيميوطيقا - يتعلق بإنتاج العلامات واستخدامها، ويرى هؤلاء العلماء أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة، فإذا كانت الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والاصطلاح، فهذا بدورها مما نتاج التفاعل الاجتماعي، وعلى هذا فهما يدخلان في إطار آليات الثقافة. ولا ينظر هؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة بل يتكلمون دوما عن «أنظمة» ذات أي عن مجموعات من العلامات، ولا ينظرون إلى الواحد، مستقلا عن الأنظمة الأخرى، بل يبحثون عن العلاقات التي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة (علاقة الأدب مثلاً بالبنيتات الثقافية الأخرى مثل الدين والاقتصاد وأشكال التنحية... إلخ) أو محاولون الكشف عن العلاقات التي تربط بين تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة (للتعرف على عناصر التشابه والاختلاف، أو بين الثقافة واللائقة)^(٣٠).

أما عن مميزات الشكلانية الروسية، وهي:

(١) الاهتمام بخصوصيات الأدب، والأنواع الأدبية، أي البحث عن الأدبية.

(٢) شكلنة المضمون.

(٣) استقلالية الأدب عن الإفراقات والحيشيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية.

(٤) التركيز على التحليل المحايث، قصد استكشاف خصائص العمل الأدبي.

(٥) التوفيق بين آراء بيرس وسوسير حول العلامة (أعمال ليكومستيف).

(٦) استعمال مطلع السيميوطيقا بدل السيميولوجيا.

(٧) الاهتمام بالسيميوطيقا الاستمولوجية والثقافة.

(٨) التركيز على الاختلاف والانزياح بين الشعر والنثر (شكلنة الاختلاف).

(٩) الإيوان باستهلاك الأنظمة وتجدها وتطورها باستمرار تلقاء ذاتها .

(١٠) لم تقتصر في أبحاثها على الأعمال القيمة والمشهورة في مجال الأدب، بل توجهت إلى الأجناس الأدبية مهما كانت قيمتها الدنيا، كأدب المذكرات والمراسلات، قصد مساهمتها في إثراء الأعمال العظيمة مثلما فعل باختين (Bakhtine) في شعرية دويستفسكي .

IV- الاتجاه الإيطالي

يمثل هذا الاتجاه كل من أمبرتو إيكو (Eco) وروسي لاندي (Rossilandi)، اللذين اهتمتا كثيرا بالظواهر الثقافية باعتبارها موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية على غرار سيميوطيقا الثقافة في روسيا . ويرى أمبرتو إيكو (Eco) أن الثقافة، لانتشاً إلا حينها تتوفر الشروط الثلاثة التالية :

أ - حينها يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي .

ب - حينها يسمي ذلك الشيء باعتباره يستخدم إلى شيء ما، ولا يشترط أبدا قول هذه التسمية بصوت مرتفع كما لا يشترط فيها أن تقال للغير .

ج - حينها تعرف على ذلك الشيء باعتباره شيئا يستجيب لوظيفة معينة وباعتباره ذا تسمية محددة، ولا يشترط استعماله مرة ثانية وإثبات يكفي مجرد التعرف عليه^(٢١) .

أمبرتو إيكو، يؤكد على أن كل تواصل عبارة عن سلوك مبرمج، وأن أي نسق تواصلية يؤدي وظيفة ما، وبالتالي، يمكن لأي نسق ذي صبغة متذبذبة، أن يؤدي دورا تواصليا . ومن ثم، فالثقافة، لا تنحصر مهمتها في التواصل فقط، بل إن فهمها فيها حقيقيا مشمرا لا يتم إلا بمظهرها التواصلية، لذا، فقوانين التواصل هي قوانين الثقافة . وبالتالي، نلاحظ مدى الترابط والتساوق الموجود بين القوانين المنظمة للتواصل، والقوانين المنظمة للثقافة . وبناء على هذا، فقوانين التواصل، هي قوانين ثقافية، ويعني هذا، أن قوانين الأنساق السيميوطيقية هي قوانين ثقافية . أما روسي لاندي (Rossi Landi)، فإنه يجدد السيميوطيقا من خلال أبعاد البرمجة، التي يمكن حصرها عنده في ثلاثة أنواع :

(١) أنماط الإنتاج (مجموع قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج)

(٢) الأيديولوجيات (تخطيطات اجتماعية لنمط عام)

(٣) برامج التواصل (التواصل اللفظي وغير اللفظي)

إن السيميوطيقا لدى لاندي هي تعرية للدليل الأيديولوجي، وفصح مع تعرية البرمجة الاجتماعية للسلوك الإنساني . وتحريز الدليل من الاستلاب وإرساء الحق والخبر الصادق، والكشف عن الوهم والأيديولوجيا، وهذه السيميوطيقا تتسم بالزعة الإنسانية : لأنها تركز على الإنسان والتاريخ، والسيميوطيقا عند روسي لاندي علم شامل للدليل وللتواصل (اللفظي ومهما كان المجال المدروس) ينبغي أن تعنى مباشرة لا بالتبادل وتطوراته، بل ينبغي أن تعنى أيضا بالإنتاج والاستهلاك، لا بقيم التبادل فحسب، بل بقيم الاستعمال الدلالية أيضا . ومن الواضح، أن قيم التبادل الدلالية لا يمكنها أن توجد بدون قيم الاستعمال الدلالية، وأن قيم الاستعمال الدلالية لا يمكنها أن تتجسد بدون قيم التبادل الدلالية . وبالتالي، فالسيميوطيقا لا يمكنها أن

تعنى فقط بالطريقة التي تتبادل بها البضائع باعتبارها رسائل ، لأنها ينبغي أن تعنى أيضا بالطريقة التي تم بها إنتاج هذه الرسائل (= البضائع والنساء) واستهلاكها^(٣٢).

ويلاحظ على الاتجاه الإيطالي ، انه يلتقي مع مدرسة تارتو (Tartu) الروسية في التركيز على سيميوتيقا الثقافة ، لأن الظواهر الثقافية ذات مقصدية تواصلية . تلکم هي أهم الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، التي تناولت كثيراً من الظواهر اللفظية وغير اللفظية ، وعليه ، يمكن في الحقيقة التمييز بين اتجاهين داخل السيميولوجيا المعاصرة ، المدرسة الأمريكية ، ورالدها بيرس (Pierce) ، يمثلها كل من موريس (Morris) وكارناب (Carnap) و سيبوك (Sebeok) إلخ . والمدرسة الفرنسية أو الأوربية التي انبثقت عن تصورات سوسير (saussure) ويمثلها كل من بويسنس (Buyssens) وهيلمسليف (Hjelmslev) وبرييطو (Priest) ومونا (Mounin) وبارت (Barthes) إلخ . . .

وعلى الرغم من هذا التفريع الثنائي ، فإرسيلو داسكال (Dascal) ، يقر بصعوبة الحديث عن سيميولوجيا واحدة ، أو نظريات سيميوطيقية متجانسة يمكن أن تشكل مدرسة أو اتجاهات أحاديا ، يقول داسكال (Dascal) . وعلى الرغم من هذه النواة المشتركة الهامة ، وعلى الرغم من أهمية المشروع وآمال مؤسسيه الكبيرة ، فإنه ينبغي الاعتراف بأن «السيميولوجيا العامة» اليوم كعلم لاتزال في طفولتها ، وهذا يعني من ضمن ما يعنيه أنه لا توجد بعد سيميولوجيا واحدة ذات مجموعة من المفاهيم والمناهج متوفرة ، على وجه الخصوص ، على مشاكل تقويم الحلول ومعايير هذا التقويم ، مجموعة من شأنها أن تكون مشتركة بين كل أولئك الذين يعتبرون أنفسهم «سيميولوجيين» بعبارة أخرى ، فإن السيميولوجيا لاتزال في مرحلة ما قبل الأنموذج من تطورها كعلم .

وفي مثل هذا الوضع ، فإن عدة «مدارس» تعارض لا من حيث النظريات السيميوطيقية المتنافرة التي تقترحها فحسب ، وإنما تعارض أيضا من حيث تصورها لما يجب أن يشكل نظرية «سيميوطيقية» أو «سيميولوجية»^(٣٣).

وهكذا ، فالتعدد في المدارس والاتجاهات السيميولوجية ، يعود إلى الاختلاف في الرافد والمشارب (الرافد البريمي ، الرافد السوسيري) ، وإلى تصورات كل سيميائي على حدة ، ومنطلقاتهم النظرية والمنهجية .

II - السيميوتيقا والعنونة

لقد أولت السيميوتيقا أهمية كبرى للعنوان ، باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقارنة النص الأدبي ، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها ، ويستطيع العنوان ، أن يقوم بتفكيك النص ، من أجل تركيبه ، عبر استكناه بنياته ، الدلالية والرمزية وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض . هو مفتاح تقني يمس به السيميولوجي نبض النص ولحماعده وترسياته البنيوية وتضاريسه التركيبية ، على المستويين : الدلالي والرمزي . وللعنوان وظائف كثيرة فتعديدها يساهم في فهم النص وتفسيره وخاصة إذا كان نصا معاصرا غامضا يقتفر إلى الانسجام والوصل المنطقي والترابط الإنساني .

أظهر «البحث السيميولوجي أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي، وذلك نظرا للوظائف الأساسية (الجمعية والإفهامية والتناصية) التي تربطه بهذا الأخير وبالقارئ»، ولن نبالغ إذا قلنا إن العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعده: الدلالي والرمزي»^(٣٤).

وهكذا، فإن أول عتبة يطلوها الباحث السيميولوجي، هو استنطاق العنوان واستقراؤه، بصريا ولسنيا، أفقيا وعموديا، ولعل القارئ يدرك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون المعاصرون لدراسة العناوين، خاصة وأنه قد ظهرت بحوث ودراسات لسانية وسيميائية عديدة في الآونة الأخيرة وذلك بغية دراسة العنوان وتحليله من نواحيه التركيبية والدلالية والتداولية»^(٣٥). ومن بين هذه الكتابات نجد:

- (1) Molen (J): 1974 "sur les titres de Jean Bruce" inlangages No.35 . Paris, Larousse p. 88.
- (2) Rey Debove, josette: Essai de Typologie Semiotique des Titres d'oeuvres ed. Mouton 1979.
- (3) Gerard Genette: seuils ed seuil 1987.
- (4) Leo Hoek: Lamarque du titre ed. Mouton 1973
- (5) Rifaterre, M(1983): Semiotique de la poesie. seuil. Paris
- (6) R.Barthes (1985) : L'aventure semiologique ed Seuil.
- (7) Roget Rofer: L'introduction á la textologie, vérification. Etablissement ed Larousse 1972.
- (8) Ch. Grivel: Production de L'intérêt Romanesque, Mouton 1973.
- (٩) روبرت شولز (Robert Scholes) (سيمياء النص الشعري) من كتاب اللغة والخطاب الأدبي^(٣٦).
- (10) G. Genette: Palimpsestes.Seuil 1983.
- (11) Cerard Vigner: (Une unitédiscursive restreinte: le titre) in: Le Francais dans Le Monde No.156 octobre 1980.
- (12) Jean cohen: structure du langage Poétique . coll. Novel le bibiothèque scientifique .flammarion. Paris 1966.

وعلى الرغم من هذه الأبحاث والدراسات، فإن مقارنة العنوان في حقل البويطيقا مازال حديث العهد، وقد قال كوهن عن العنونة بأنها «واقعة قلما اهتمت بها الشعرية حسب علمي».

ويرى جون كوهن، بأن العنوان من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي، وبالتالي، فالتص إذا كان بأفكاره المبعثرة، مسندا، فإن العنوان، مسند إليه، فهو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي، يشكل أجزاء العنوان، الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية، أو بمثابة نص كلي. ويؤكد كوهن على أن الشر- علميا كان

عالم الفكر

أم أديبا - يتوفر دائما على العنوان، أي إن العنونة من سيأت النص الثري كيفما كان نوعه، لأن الشر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان، ما دام يستند إلى الانسجام، ويفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر، وبالتالي، قد يكون مطلع القصيدة عنوانا. وهكذا، فالعنوان، حسب كوهن يرتبط بالشر، والانسجام والوصل والربط المنطقي، بينما الشعر يمكنه الاستغناء عن العنونة والتسمية ما دام يبنى على اللاتساق والانسجام.



يقول كوهن: «إن الوصل، عندما ينظر إليه من هذه الزاوية، لا يصبح إلا مظهراً للإنسناد، والقواعد المنطقية التي تصلح للآخر. إن طرقي الوصل، ينبغي أن يجمعها مجال خطابي واحد. يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعها المشترك، وغالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة. إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، ونلاحظ مباشرة أن كل خطاب ثري علميا كان أم أديبا، يتوفر دائما على عنوان، في حين أن الشعر يقبل الاستغناء عنه، على الرغم من أننا نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنوانا. وهذا، ليس إهمالا ولا تأقفا. وإذا كانت القصيدة تستغني عن العنوان فلأنها تنفرد إلى تلك الفكرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيرا عنها» (٣٧).

وهكذا، فالعنونة الشعرية، انزياح وخرق وانتهاك، لمبدأ العنونة في الشر وذلك من خلال الفروقات بين الشعر والشر، فكوهن، يؤكد بأن الفرق بينهما، يكمن في أن الشر أو الفكر العلمي، يركز على الانسجام الفكري والترابط المنطقي. وإذا انعدمت القواعد المنطقية فإنها تستحضر لدى الملقى بشكل بديهي. أما الشعر الحديث، فإنه يبنى على الانسجام مصداقا لقول كوهن (cohen) «لقد ثبت أن الانسجام الفكري شيء يتحقق في الفكر العلمي، وليس ضروريا استحضار الأمثلة. كل جملة تقود عادة إلى الجملة الموالية، وإذا انعدمت هذه الروابط، فلأنها تكون من قبيل البدييات التي يفترض المؤلف، عن حق، أن القراء قادرين على استحضارها والأمر ليس كذلك في الشعر وخاصة الحديث منه، إذ يوجد بين الكلاسيكيين والمحدثين فارق أساسي يحدد هذه النقطة» (٣٨).

إن العنونة هي أولى المراحل التي يقف لديها الباحث السيميولوجي لتأملها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنائها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية. إن العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء للدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناسبية. إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي، يتنازل معه ويتلاقح شكلا وفكرا، وهكذا... يمكن أن تشغل العناوين علامات مزدوجة حيث إنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجسها وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر، وبما أن المؤول يمثل نصا، فهو يؤكد واقع

عالم الفكر

كون وحدة الدلالة في الشعر نصية دائما، وبإحاطته علي نص آخر يوجه العنوان المزدوج انتباهنا نحو الموقع الذي تفسر فيه دلالية النص الذي يحتويه. إن المقارنة بالنص الذي تم استحضاره تنور القارئ، لأنه يدرك التماثل الموجود بين القصيدة ومرجعها النصي على الرغم من الاختلافات الممكنة على المستويين الوصفي والسردى، ويمكن على سبيل المثال، أن يكون للمرجع النصي نفس المولد الموجود في القصيدة... (٣٩).

ويرى روبرت شولز (Robbert scholes)، أن العنوان هو الذي يخلق القصيدة، حينما قال «لنبتدى» بأصغر النصوص الشعرية في اللغة الإنجليزية، أعني «مرثية» ل. و. س. مرون:

«مرثية» ELEGY

سأعرضها على من ؟ Who Would I show it to ؟

بيت واحد وجملته واحدة غير منطوقة، لكنها تشي بصيغة السؤال في نحوها وتركيبها، فما الذي يجعل منها قصيدة؟ بالتأكيد لولا عنوانها، لما كانت قصيدة. غير أن العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري. وليس في وسع العنوان والنص الشعري معا أن يخلقوا قصيدة بمفردها، وإذا أعطي القارئ العنوان، والنص فإنه سيستحث على خلق القصيدة. لن يكون مجبرا بالطبع، غير أن الممكنات المتاحة له لاتتيح أكثر من هذا» (٤٠).

وهكذا، فالعنوان، هو الذي يسمي القصيدة ويعينها ويخلق أجواءها النصية والتناصية، عبر سياقتها الداخلي والخارجي، علاوة على السؤال الإشكالي الذي تطرحه القصيدة.

«كيف نستخلص القصيدة من النص؟ - يقول شولز (Scholes)

هناك شيئا فقط يمكن العمل عليها: العنوان، والسؤال الذي يصوغه بيت عامي مفرد، وليس البيت عاميا فقط، بل إنه نثري لاتزيد أية كلمة من كلياته على مقطع واحد، وينتهي بحرف جر، فهذه بيت يتفق جميع ناطقي الإنكليزية على قوله، ومعنى من المعاني فهو مفهوم تماما لكن بمعنى آخر معتم وغامض» (٤١).

إننا نعيش اليوم، في امبراطورية العلامات، في عصر يتسم بالتعقيد، والتواصل البصري، لذلك يتطلب كل ذلك منا، التسلح بالمشروع السيميولوجي للدخول في مغامرة علاماتية قصد الإلزام بالمحيط الذي يواجهنا، والابتعاد عن التثنية الزائدة، والكتابات الطويلة المملة. والتركيز على الاختصار والإيجاز، بدل التطويل والتفصيل الممل، لذا فالإبائان مثلا، تعتمد على الأنساق السيميولوجية، في التأثير، والتبادل، والتشديد الحضاري. حتى إن الإبائان، من الدول التي تعيش عالما سيميولوجيا مليئا بالعلامات سواء كانت لفظية أو بصرية والعناوين، تلعب دورا سيميولوجيا كبيرا في امبراطورية العلامات، لما تؤديها من وظائف كثيرة في التواصل الثقافي والحضاري وعصرنة الاحتكاك والمثاقفة «إن اللغة تتدخل، دائما، كأبدال، وخصوصا في أنظمة الصور، وتكنولوجيا، مفاتيح وينود. ولهذا نخالف الصواب بالقول إننا نعيش حضارة للصورة، وحسب» (٤٢).

يرى رولان بارت (R. Barthes)، العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية، تحمل في طياتها قبا أخلاقية، واجتماعية، وايدولوجية، يقول بارت (Barthes) «يدلو اللباس، السيارة، الطبق المهيأ، الإيحاء، الفيلم، الموسيقى، الصورة الإشهارية، الأثاث، عنوان الجريدة... أشياء متنافرة جدا. ما الذي يمكن أن يجمع بينها؟ إنه على الأقل: كونها جميعا، أدلة. فعندما أنتقل في الشارع أو في الحية-

وأصادف هذه الأشياء، فإني أخضعها، بدافع الحاجة، وبدون أن أعي ذلك، لنفس النشاط، الذي هو نشاط قراءة. يقضي الإنسان المعاصر وقته في القراءة. إنه يقرأ أولاً، وبصورة خاصة، صوراً، إبداعات وسلوكيات هذه السيارة تطلعي على الوضع الاجتماعي لصاحبها، وهذا اللباس يطلعي، بدقة، على مقدار امتثاله لآبسه أو شذوذه، وهذا المشروب الفاتح للشهية (الويسكي، البرنو أو النبيذ الأبيض المزوج بخالص الكشمس) يطلعي على أسلوب مضيقي في الحياة. وحتى عندما يتعلق الأمر بنص مكتوب، فإنه يسمح لنا بأن نقرأ، دائماً رسالة ثانية بين سطور الأولى: لو قرأت بخط بارز «فرع بول (Paul) السادس - فذلك معناه: إذا قرأت ما تحت العنوان ستدرك السبب. وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا. إنها تتضمن قياً مجتمعية، أخلاقية، وأدلوحة كثيرة، لابد، للإحاطة بها، من تفكير منظم. هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجيا»^(٤٣).

إن العناوين، هي رسائل مسكوك، مضمنة بعلامات دالة، مشبعة بروية للعالم، يغلب عليها الطابع الإجمالي. لذا فعل السيميولوجيا، أن تدرس العناوين الإيجابية الدالة قصد فهم الأدلوجة والقيم التي تزخر بها وفي هذا الصدد يضيف بارت (Barthes): «كان الاحتقاد في بداية المشروع السيميولوجي بأن المهمة الرئيسية تكمن - بتعبير سوسر (saussure) - في دراسة هيئة الأدلة داخل الحياة المجتمعية. وبالتالي - إعادة تكوين الأنظمة الدلالية للأشياء (ألبة - أطعمة، صور، طقوس، رسومات، موسيقى، الخ...) وهي مهمة ينبغي إنجازها. لكن باقتحام السيميولوجيا لهذا المشروع الضخم، سلفاً، اعترضتها، مهام أخرى، كدراسة تلك العمليات العجيبة، التي يصير للرسالة بموجبها، معنى ثان، شائع وأدلوحي عموماً، يدعى «معنى إجمائياً» لو قرأت في صحيفة هذا العنوان «يسود بومباي جو من الورع لا يجرم البذخ، فإنني ألتقي، بالتأكيد خبراً حرقياً حول المجتمع القرطاني، لكنني التقط، كذلك، جملة مسكوكة بكونها توازن للمعارضات يحيلني إلى رؤية للعالم، هذه ظواهر دائمة، وينبغي الشروع منذ الآن، بدراستها على نطاق واسع، وارتباطاً بكل مصادر اللسانيات».

وهناك من الدارسين الذين نزعوا إلى تحليل العنوان بالإقادة من وظائف اللغة التي قال بها رومان جاكبسون (R. Jakobson) في كتابه (فضايا الشعرية)، فيتبين أن للعنوان، وظيفة انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية، وميتالغوية، وقد تتسع هذه الوظائف لتشمل مثلاً عند هنري ميتران (henri Mitterand) الوظيفة التمييزية، التحريضية (حت فضول المرسل إليه ومصاداته) والوظيفة الأيديولوجية. وقد يكون للعنوان وظيفة بصرية وأيقونية. وكما حدد جيرارجنيت (G. Genette) الباحث البويطقي الفرنسي وظائف أخرى للعنوان، سنذكرها في الصفحات الموالية.

إن العنوان عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مستنة بشقرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة أو الماورا لغوية. وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال. وإليكس هذه الخطاطة لتحديد وظائف العنوان:

لنهم هذه الوظائف، لابد من الاعتماد على مفهوم رومان جاكبسون الشعاري (R. Jakobson)، ألا وهو

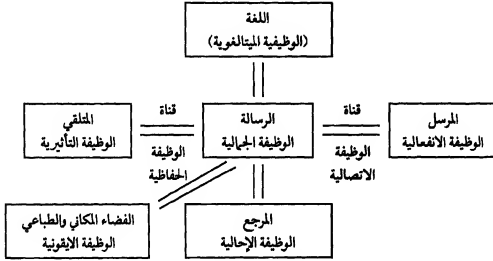
الوظيفة	تمركزها	تعريف ووصف الوظيفة	طبيعة الوظيفة
المرجعية (الإحالية) جاكبسون	المرجع النصي أو الواقع المادي	إن هذه الوظيفة، تتركز على موضوع الرسالة، باعتباره مرجعاً واقعياً أساسياً تعبر عنه الرسالة، وهذه الوظيفة موضوعية لا وجود للذاتية فيها، نظراً لوجود الملاحظة الواقعية، والنقل الصحيح، والانعكاس المباشر.	معرفية موضوعية
الانفعالية جاكبسون	المرسل أو (المتكلم / المخاطب)	تحدد العلاقات الموجودة بين المرسل والرسالة. وهذه الوظيفة تحمل في طياتها انفعالات ذاتية، وقبياً ومواقف عاطفية، ومشاعر وإحساسات. يسقطها المتكلم عن موضوع الرسالة المرجعي، في هذه الوظيفة، يتم التعبير عن موقفنا، إزاء هذا الشيء، فنحنه جيداً أو سئياً، جيلاً أو قبيحاً، مرغوباً فيه. أم مدموماً، محترماً أم مضحكاً. وهذه الوظيفة ذاتية على عكس الأولى، موضوعية معرفية.	عاطفية ذاتية
التأثيرية جاكبسون	المتلقي، المخاطب المرسل إليه	تحدد العلاقات الموجودة، بين الرسالة والمتلقي، حيث يتم تحريض المتلقي وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر التزيين والتزييب، وهذه الوظيفة ذاتية.	عاطفية ذاتية
الشعرية أو الجمالية أو البوطيقية	الرسالة في حد ذاتها	إنها تحدد العلاقات الموجودة بين الرسالة وذاتها، وتحقق هذه الوظيفة إبان إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي، وعندما يتحقق الانتهاك والانزياح المقصود. وتتم هذه الوظيفة بالبعد الفني والجمالي والشاعري.	عاطفية ذاتية
التواصلية أو الحفاظية (إقامة الاتصال) جاكبسون	القناة (الاتصال في ذاته)	تهدف هذه الوظيفة إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإيلاج، وتثبيتته أو إيقافه، إنها حسب مالبينوفسكي نبرة تؤكد على الاتصال أو تسمح بالتبادل الوافر للأشكال الطقوسية، أو حوارات كاملة لا هدف لها سوى إطالة الحديث.	معرفية موضوعية
المتأ لغوية (ما وراء اللغة) جاكبسون	السنن/ اللغة	تهدف هذه الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تستنيهاً من طرف المرسل، والهدف من السنن هو وصف الرسالة وتأويلها مستخدماً المعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه.	معرفية موضوعية
البصرية أو الأيقونية (ترنس هوكس) ^(٤٤)	الفضاء المكاني والطباعي	تهدف هذه الوظيفة إلى تفسير البصريات والألوان والأشكال والخطوط الأيقونية للبحث عن المائثلة أو المشابهة بين العلامات البصرية ومرجعها الإحالي أنها تركز على الفضاء البصري والطباعي.	عاطفية ذاتية

عالم الفكر

(القيمة المهيمنة la valeur dominante)، لأن العنوان في نص ما، قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى «إن كل الوظائف التي حددناها سالفًا متمازجة، إذ إننا نعانينا مختلطة بنسب متفاوتة، في رسالة واحدة، وتكون الوظيفة الواحدة منها غالبية على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال.

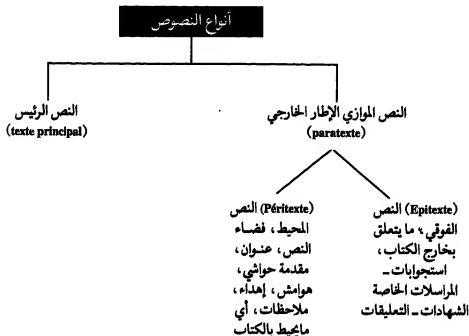
على أن فهم مضمون الرسالة يتطلب الاعتماد على الوظائف المرجعية (الموضوعية، المعرفية) والوظيفة العاطفية (الذاتية، التعبيرية)، إنها نمط التعبير السيميائي الأكثر إلحاحًا للذات بتعارضات تضادها بحيث إن مفهوم «وظيفة الكلام المزدوجة» يمكن أن ينسحب على كل أشكال الدلالة^(٤٥).

هذا، وإن العنوان، من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي (Paratexte)، وهو بمثابة عتبة



تحيط بالنص، عبرها تقتحم أغوار النص، وفضاء الرمزي والدلالي، أي أن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص، ويقصد بهذه العتبات «المدخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض، وهو أيضا البهو - Vestibule - بتعبير لوي بوخيس (Louis Bourges)، الذي منه ندلف إلى دهاليز تتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والتمثيل، داخل فضاء تكون إضاءته خافتة والحوار قائم في شكله العمودي والأفقي حول النص ومكوناته المتعددة التي تربط من خلالها مع المحكي علاقات عدة، باعتبار أن الرواية (أو الديوان الشعري) تتضمن نصا موازيا (Paratexte)، الذي هو ما يتكون منه كتاب ما، ويفككه جبرار جنيت (G. Genette) إلى النص المحيط (peritexte)، والنص الفوقي (Epitexte). بمعنى أن النص المحيط يتضمن فضاء النص من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية داخلية للفصل، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكتاب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع من المحكي.

أما النص الفوقي فتندرج تحته كل الحفظات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به، وتدور في فلكه مثل الاستجابات والمراسلات الخاصة والشهادات وكذلك التعليقات والقراءات التي تصب في هذا المجال^(٤٦).



إن جيرار جنيت (G. Genette)، يعد من الشاعرين الكبار، الذين أولوا عناية كبيرة للعنوان باعتباره نصا موازيا يندرج ضمن النص المحيط، والنص الموازي لديه هو «ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياق أولي، وعتبات بصرية ولغوية»^(٤٧).

لقد كان جيرار جنيت (G. Genette) يعتبر موضوع «البوطيقا» سنة ١٩٧٧ هو معيارية النص (Architexte)، ولكن في سنة ١٩٨٢، عدل هذا الموضوع، وأصبح موضوع الشعرية المقولات العامة أو المتعالية في أنماط الخطابات والأجناس الأدبية، وأنواع التلغظات، ويقصد بالتعاليات النصية (transtextualité) كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو ضمنية. وهكذا يتجاوز التعالي النصي، المعيارية النصية، وثمة خمسة أنماط من التعاليات النصية التي حددها جنيت (G. Genette):

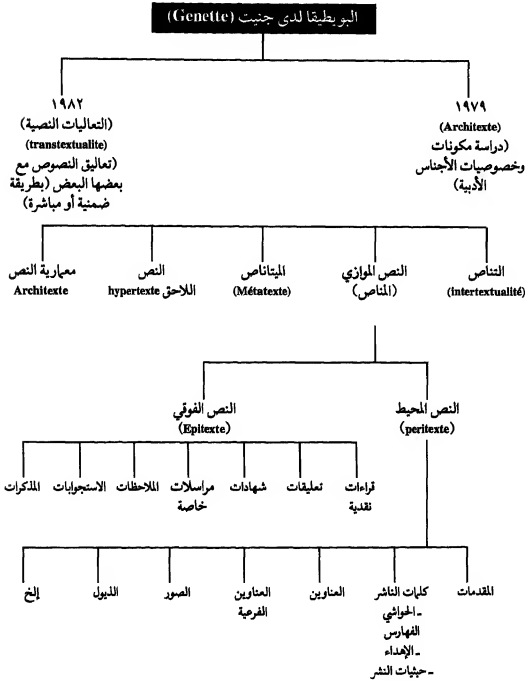
(١) التناس: ويقصد به تلاقح النصوص عبر المحاور والاستلهم والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة كما هو الشأن لدى كريستيفا وباختين.

(٢) المناس (Paratexte): وهو عبارة عن عناوين، وعناوين فرعية ومقدمات وذبول وصور وكلبات الناشر.

(٣) الميتانص (Metatexte): وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

(٤) النص اللاحق: عبارة عن علاقات تحويل وعحاكاة تتحكم في النص «ب» كنص لاحق (hypertexte) بالنص «أ» كنص سابق (hypotexte).

(٥) معيارية النص: تتحدد في الأنواع الفنية والأجناس الأدبية: شعر - رواية - بحث . . . إلخ . انه تنميط تجريدي، يستند إلى تحديد خصائص شكلية وقوالب بنيوية للأنواع الأدبية وهناك علاقات وطيدة بين هذه الأنماط الخمسة من التعاليات النصية. ويعتبر النص الموازي من أكثر المفاهيم شيوعاً وذبوعاً، حيث خصصت له مجلة «بويطيقا» عدداً خاصاً. وكتب جنيت عنه كتاباً سماه: «عتبات» Seutits



عالم الفكر

ويعرف سعيد يقطين النص الموازي بقوله: «إن المناصبة (Paratextualité) هي عملية التفاعل ذاتها وظيفتها الرئيسة هو النص والمناص (Paratexte). وتتحدد العلاقة بينها من خلال معنى المناص كبنية نصية مستقلة، ومتكاملة بذاتها. وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينها نقطة التفسير. أو شغلها لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل»^(٤٨).

إن الشعرية حسب جنيت (Genette) تدرس التعالي النص (Transcendance textuelle du texte) أو المتعاليات النصية (Transtextualité)، ومفهوم التعالي النصي هو حسب جنيت كل الذي يجعله في علاقة، ظاهرة أو خفية. مع باقي النصوص، فالتعالي النصي، يتجاوز، إذا، ويضم الممارية النصية (L'architextualité) وبعض الأنماط الأخرى من العلاقات النصية المتعالية^(٤٩).

إن النص الموازي هو عنصر من عناصر التعالي النصي الذي حدده جنيت ويشكل مع معيارية النص والمناصية، والنص اللاحق، موضوع الشعرية poétique لدى جنيت (Genette) بعد أن كانت الشعرية تعني لديه في بداية الأمر، ليس النص في ذاته. لأن هذا موضوع النقد، بل الممارية النصية (L'architexte) والممارية النصية هي توافد لأدبية الأدب أي مجموع المقولات العامة، أو المتعالية، أنماط الخطاب، صيغ التلفظ، الأجناس الأدبية، ولكن هذا المفهوم الذي أعطي للشعرية سنة ١٩٧٩ في كتابه «مدخل إلى الممارية النصية»^(٥٠) «Introduction» استبدل له جنيت في كتابه (Palimpsestes) سنة (١٩٨٢)، محمدا إياه بأنه يعني التعالي النصي^(٥١).

إن المقصود بالنص الموازي لدى جنيت (Genette)، هو العنوان الأساس، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية (intertitres)، المقدمات، الملحقات، أو الديول، التنبيهات، التوطئة، التقديم، الفاتحة، الملاحظات الهامشية، تحت الصفحات، النهايات، المنقوشات الكتابية، العبارات التوجيهية. فكرة الكتاب (وهي عبارة توضع في صدر الكتاب وتلخص فكرة المؤلف)، الأمثلة والشروح، الإهداءات، الرباطات الملفوفة، وأيضا الأنماط الأخرى من العلامات، والإشارات الثانوية، مثل المخطوطات المنسوخة، أي توقيعات المؤلف وكتابه الخطية الأصلية. وكل هذه المعطيات تحيط بالنص من الخارج أكثر من الداخل. وهي عبارة عن عتبات أولية بها، ندخل إلى أعماق النص وفضاءاته الرمزية المتشابهة^(٥٢).

إن النص الموازي، كما يرى جنيت (Genette)، هو - خصوصا - منجم من الأمثلة بدون أجوبة^(٥٣) وهكذا، اعتبرت المكونات الخمسة للمتعاليات النصية (التناص، النص الموازي، إلخ...) لا أقسام للنصوص ولكن كمظاهر للنصية. والعنوان في الحقيقة جنس له مكوناته البوطيقية، وخصائصه البنيوية، كالتقديم مثلا يقول جنيت (Genette): «إن التقديم (كالعنوان) هو جنس، وكذلك النقد (ميتانا)، هو بديهي، جنس»^(٥٤)، أي إن العنوان باعتباره مظهرا وفسا من أقسام النصية، يعتبر بمفرده جنسا أدبيا مستقلا كالنقد والتقديم إلخ... ويعني هذا، أن له، مبادئه التكوينية، ويميزاته

عالم الفكر

التجسسية. ونحن على حق، حينما اعتبرنا العنوان، مقارنة نصية تحت اسم «المقاربة العنوانية»، لأن العنوان بمفرده، يمكن من خلاله تفكيك النص إلى بنياته الصغرى والكبرى، قصد إعادة تركيبه من جديد: نحواً، ودلالة، وتداولاً، من الأسفل إلى الأعلى، ومن الأعلى إلى الأسفل، من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل.

لقد أحس جنيت (Genette) بصعوبة كبيرة، حينما أراد تعريف العنوان، نظراً لتركيبته المعقدة والعويصة عن التنظير بقول جنيت: «ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح، أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا، ويتطلب مجهوداً في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة (...)» هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصراً حقيقياً، وذات تركيبية لا تخمس بالضبط طولها»^(٥٥).

إن طول العنوان أيضاً يثير مشاكل عويصة، من حيث التنظير والتطبيق المنهجي فلا «شيء» إذن يحصر طول العنوان من الناحية النظرية^(٥٦).

ويقسم جنيت (Genette) العنوان إلى ثلاثة أقسام:

(١) العنوان (الأساس أو الرئيس)

(٢) العنوان الفرعي

(٣) التعيين الجنسي

كما يحدد للعنوان وظائف أربعة أساسية ألا وهي:

(١) الإغراء

(٢) الإيجاء

(٣) الوصف

(٤) التعيين

وهكذا، فإن إشكالية العنوان، تطرح أسئلة متعددة اعتبرها جنيت مسألة تفرض نوعاً من التحليل، لكن دراسة ليوهويك (Leo Hoek) تبقى هي الدراسة الأعمق، والتي تناولت العنوان من منظور مفتوح توطئه السيميائيات فضلاً عن اطلاعه على تاريخ الكتابة، هو العنوان وتحجيصه له في إطار علاقاته التركيبية، والمقطعية، منطلقاً من تعريفه له كمجموعة علامات لسانية، تصور، وتعين، وتشير إلى المحتوى العام للنص^(٥٧).

من الناحية السيميائية، هناك علاقة إنسالية بين العنوان والنص، مما يشكلان معاً بنية شاملة. وبالتالي يعزى ذلك بالقرول مع جيرار فينييه (Gerard Vigner): «إن العنوان والنص يشكلان بنية معادلية كبرى: العنوان: النص»^(٥٨). أي أن العنوان، بنية رحمة، تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والأيدولوجية وهكذا، يكون عنوان نص شعري، أو رواية ما

عالم الفكر

(يعلن عن نفسه كجملة أولى في النص، مؤكدا تبعيته (. . .) لأن الجملة الأولى تمة منطقية للعنوان الذي يشير في الغالب إلى بطل الرواية أو إلى حدثها الأساسي كما يقول ليو. هويك^(٩٤). أو قد يعلن العنوان عن نفسه كعنصر نصي يلد الرواية في عملية دقيقة جدا، أو كحافز بتعبير كلود دوشيه^(٩٥).

وهكذا، ترتهن ولادة النص الشعري أو الروائي، بمزدوجة مكون مما يسميه ريكاردو بـ «الجلد التوليدي» أي عنوان النص، وعملية الإنسال أي تشكيل النص^(٩٦) فالركب العنوان، يمثل بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه نص القصيدة الشعرية ويتخلق وينمو.

إن التسلح بالمقاربة السيميولوجية، مسألة ضرورية حينما يجد القارئ نفسه أمام نص شعري معاصر، نظرا لصعوبة هذا الشعر وعموضه، وتعقيداته الانزياحية: مبنى ودلالة.

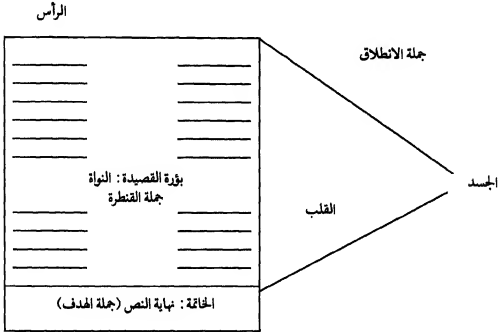
ويعد العنوان أول مفتاح إجرائي به نفتح مغالق هذا النص سيميائيا، من أجل تفكيك مكوناته قصد إعادة بنائها من جديد. وهكذا فالشعر المعاصر، لا يقدم نفسه للمحلل على طبق من ذهب لينتله بكل سهولة.

ولإثباته أن يتسلح بعناد جوهري، دفاعي للاقترب من مادته، وهذه الرغبة في الاقتراب تجعلنا نسلك استراتيجية مضبوطة وحيلة تكتيكية خاصة- أي نظرية بمبادئها ومفاهيمها- ونستخدم مفاهيم عملية تارة أخرى، وأول الحيل التكتيكية هي الظفر بمغزى العنوان، والمفهوم المحلي الذي نستخدمه لهذا الغرض هو: من القاعدة إلى القمة (Top - down)، ومن القمة إلى القاعدة (Bottom)، ومعنى هذا، أنه يجب فهم معاني الكلمات المعجمية وبنية الجملة، ومعناها المركب «أي من القاعدة إلى القمة»، وعلى أساس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يتلوه من جل «أي من القمة إلى القاعدة»^(٩٧).

ولابد من مراعاة السياق المحلي، أثناء مقارنة العنوان وتأويله، وإلا تعسف السيميولوجي في التفسير والتحليل وإذا «كانت المشابهة وما تدعوه من توقع وانتظار بناء على معرفتنا المتراكمة للعالم، تجعلنا نفتحم عالم القصيدة الريح في اطمئنان، اعتادا على ما أوصى به العنوان، فإننا مع ذلك، ستقيد أنفسنا بمبدأ التأويل المحلي، لئلا نسقط على القصيدة كل ماتراكم لدينا من تجارب ونقولها ما لم تقل»^(٩٨).

.. إن العنوان بمثابة رأس للجسد، والنص تمطيط له، وتحوير، إما الزيادة أو الاستبدال أو النقصان، أو التحويل. إن العنوان بالنسبة للسيميولوجي بمثابة بؤرة ونواة للقصيدة الشعرية. يمدحها بالحياة والروح والمعنى النابض «إن العنوان يمدح بزيادة ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يمدح هوية القصيدة، فهو- إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد- والأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه. وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ، فإنه لابد من قرائن فوق لغوية تروحي بها يتبعه»^(٩٩) إن القصيدة تبنى على مقومات ثلاثة: العنوان- بؤرة القصيدة- النهاية، على الشكل التالي:

العنونة



وهكذا، فالعنوان، هو بمثابة الموجه الرئيس للنص الشعري، هو الذي يؤسس غواية القصيدة والسلطة في التعيين والتسمية، أما النواة، فتتمركز، في وسط القصيدة. وهي بمثابة قلب الجسد، وهي الجملة الهدف، وما قبل البؤرة وبعدها، لا يوجد حشو، يمكن الاستغناء عنه، بل نجعل ذلك سببا ونتيجة، والخاتمة هي نتيجة النص ونهايته، هي تعود على بدء القصيدة. إن العنوان، لدى السيميائيين، بمثابة سؤال إشكالي، يبين النص، هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال، إن العنوان، يحيل على مرجعية النص، ويحتوي العمل الأدبي في كليته وعموميته، كما أن العنوان يؤدي وظيفة إيجائية «إذا نحن سلمنا مع (ش. غريفيل Grivel) ب «سلطة النص» التي يؤسسها العنوان - حسب غريفيل (Grivel) دائما - «يتضمن العمل الأدبي بأكمله بنفس القدر الذي يتضمن به العمل الأدبي العنوان ويتدخل الأول في توجيه الثاني، كما يرشد إلى «قراءته» قراءة نصير خاصة به، و بقدر ما نعتبر العنوان «دليلا» (علامة)، على كون سيميائي هو النص في حشد ذاته، بقدر ما (قد) نعتبر هذا النص «إجابة» (ردا) على تساؤل العنوان، ونعتبره فوق ذلك مرجعا يحيل على مجموعة من الدلائل (العلامات) التي تكون العلاقة (القصة) كمنعنى تجعل منه هذه العلاقة بسطا أو افتراضا لفائده، فالعنوان - يقول (ش. غريفيل Grivel) يعلن عن طبيعة النص، ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص» (٦٥).

والعنوان، من خلال طبيعته الإحالية، والمرجعية، غالباً، ما يتضمن أبعاداً تناسية، وبالتالي، فالعنوان دال إشاري، وإحالي، يلمح إلى تداخل النصوص، استنساخاً، أو استلهاماً، أو تحاوراً يقول ميشيل فوكو: «محدود كتاب من الكتب ليست أبداً واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة. فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكتابات الأخيرة، وخلق بنيتة الداخلية وشكله الذي يضيف عليه نوعاً من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى».^(٦٦)

ولا يمكن فهم العنوان إلا من خلال مجموعة من العتبات التي تحدث عنها جيرار جنيت أو ما يسمى بالنص الموازي أيضاً، لأنها تتكامل وتتلاقح من أجل توفير دلالة حقيقية للنص، ويضيف (ش. غريفيل Grivel) إلى هذا التصور جملة عناصر منها أن العنوان «دليل» يتكون من عدة عناصر شكلية توجه القراءة إلى جانب العنوان المركزي كالعنوان التابع والفقوي، وشكل الخط والحجم واسم المؤلف والناسخ. وهي الأفكار التي طورها أكثر (ج. جنيت Genette) في إطار المناقصات من خلال كتابه (عتبات - Seuil) (١٩٨٨) (٦٧).

إذا كان العنوان، يعين طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة المناسبة للنص، فهو يعلن كذلك مقصدية ونوايا المبدع، ومرامييه الأيديولوجية. إن العنوان، إحالة تناسية وتوضيح للمعنى، وتفصيل لما هو غامض وغير مبين. هذا ما كان يقصده ش. كريفيل من قوله: إذا كان «العنوان هو إعلان عن طبيعة النص، فهو إعلان عن القصد الذي انبنى فيه (إما واصفاً بشكل محايد، أو حاجباً لشيء خفي، أو كاشفاً غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص، ومعنى الأشياء المحيطة بالنص، فهو من جهة يلخص معنى المكتوب بين دفتين، ومن جهة ثانية، يكون بارقة تحيل على الخارج، خارج النص.

العنوان، إذا، هو مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة. ولو بتذييل عنوان فرعي، فهي تأتي كسؤال يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة والتأويل»^(٦٨).

وينبغي التأكيد على أن دراسات العتبات السيميولوجية والنص الموازي، حديث العهد، حيث لم تهتم الشعرية اليونانية ولا العربية في حقلها الفلسفي والأدبي بدراسة ما يحيط بالنص من تقديرات الدواوين وتصنيفها، ودراسة مواقع النصوص فيها، وتحديد العناوين، وتحليلها بكل تفصيل وتدقيق، حسب الدكتور محمد بنيس حينما نص على «أن الشعرية العربية القديمة لم تهتم بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها، وكذلك هو كتاب الشعرية لأرسطو أيضاً، وعملية الملاحظة والاستقراء التي اجتازناها في المراحل الأولى للقراءة عثرت فيما بعد على دراسات نصية حديثة في حقل الفلسفة والشعرية خصوصاً، تنصت بترقيتها إلى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة ويسمىها جيرار جنيت بالنص الموازي (Paratexte)»^(٦٩).

وهكذا، فالعنوان، من المنطلقات السيميولوجية، ليس عنصراً زائداً، ولا العتبات الأخرى المجاورة له، بل النص الموازي، هو عنصر ضروري في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج، قصد إضاءة الداخل «ومهما كانت القضايا النظرية التي يستدعيها الوصل بين النص الموازي والنص في الشعر،

فمن الممكن التخصيص أولاً على أن وظائف العنوان تلغي مفهوم الحلية، ما دام العنوان عنصراً موازياً للنص، ذا فاعلية، في موضوعة النص، في الفضاء الاجتماعي للقراءة، أي الخارج النصي ومتجاوباً، قبل ذلك، مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف عنها علاوة على أن التنافر بين ثرية العنوان وشعرية النص، يتقلص إلى درجة دنيا بالنظر إلى أن الحدود بينها ليست مثارة دوماً، ولا التفاعل بينهما منتفياً^(٧٠).

هذا، وإن المتناوين، ذات وظائف رمزية مشفرة ومستنة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات وتشكل العناوين والمعادلات والشائعات ونبرات الصوت، والحركات والمواقف إلخ كلها مجموعة مرمزة والتي تبرز ميزتها الاصطلاحية حينها يحاول المرء ترجمتها من لغة إلى أخرى أو من ثقافة إلى أخرى^(٧١). كما «يمكن لإطار لوحة فنية أو غلاف كتاب أن يوحى بطبيعة نظام الرموز، كما أن عنوان العمل الفني يشير غالباً إلى نظام الرموز أكثر من إشارته إلى مضمون الرسالة»^(٧٢).

تلكم إذا، مجمل التصورات السيميوطيقية حول ظاهرة العنونة، ومدى أهميتها الوظيفية في مقاربة النصوص والخطابات: عنوانها، على مستوى البنية، والدلالة، والوظيفة.

الهوامش

- (١) 8-7. p. 1987. Groupe d'Entrevues: Analyse sémiotique des textes. ed. Toubkal 1ed
- (٢) يورغور: السيمياء ترجمة أنطون أبو زيد، منشورات هويدات، بيروت، باريس ط١، ١٩٨٤ ص ٥.
- (٣) نفسه، ص ٦.
- (٤) نفسه، ص ٦.
- (٥) ديان بارت: مبادئ في علم الدلالة، ترجمة البكري ط١ ١٩٨٦، الدار البيضاء، هيون المطالات، ص ٢٩ - ٣٠.
- (٦) انظر د. محمد السرفيتي: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١ ١٩٨٧، ص ٦٨.
- (٧) انظر د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناهي) المركز الثقافي العربي ط١، ١٩٨٥ ص ٧ - ١٦.
- (٨) انظر: يورغور: السيمياء ص ٦١ - ١٣٣.
- (٩) حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توفيق للنشر، ط١، ١٩٨٧، ص ٦٩ - ٨٥.
- (١٠) محمد السرفيتي: نفسه، ص ٥٥ - ٦٦.
- (١١) هود علي: معرفة الآخر مدخل إلى المتاحف التقليدية الحديثة، المركز الثقافي العربي ط١، ١٩٩٠ ص ٨٤ - ١٠٦.
- (١٢) مارسيلو داسال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حيد لحمداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ط١، ١٩٨٧، ص ١٠.
- (١٣) Pierce (C.S) 1978: *Écrits sur le signe*. Seuil. Paris p. 120.
- (١٤) حنون مبارك: نفسه، ص ٧٩.
- (١٥) Corontini (B) (1984): *L'action du signe*. Cabsy. Librairie: éditeur L'aurvain. La neuve P.29.
- (١٦) عبد الله ليراهيم وآخرون: معرفة الآخر ص ٧٩.
- (١٧) السرفيتي محمد: نفسه، ص ٥٧.
- (١٨) نفسه، ص ٥٨.
- (١٩) إميل بنغيتست: «سيميولوجيا اللغة» في أنظمة العلامات، نقلا عن معرفة الآخر، ص ٨٣.
- (٢٠) حنون مبارك: نفسه، ص ١٠٢.
- (٢١) Saussure: *cours de linguistique générale*. Payot. Paris. P.33.
- (٢٢) حنون مبارك: ص ٧٢.
- (٢٣) هود علي: معرفة الآخر، ص ٧٧.
- (٢٤) نفسه، ص ٨٥.
- (٢٥) مارسيلو داسكال: نفسه، ص ٣٨.
- (٢٦) حنون مبارك، نفسه، ص ٧٤.
- (٢٧) هود علي: نفسه، ص ٩٢، ٩٣.
- (٢٨) حنون مبارك، نفسه، ص ٧٩.

- (٢٩) الشكلايون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر والتوزيع، الرباط ط١، ١٩٨٢، ص٩.
- (٣٠) سيزا قاسم (السيمبوليكا): حول بعض المفاهيم والأبعاد) مدخل إلى السيمبوليكا، ج١ منشورات عين القالات ط٢، الدار البيضاء ص٤٠.
- (٣١) حنون مبارك: نفسه، ص٨٦.
- (٣٢) حنون مبارك: نفسه، ص٩٠.
- (٣٣) مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيمبولوجية المعاصرة، ص١٧، ١٨.
- (٣٤) عبدالرحمن تكتول (خطاب الكتابة وخطاب الخطاب في رواية مجنون الأم) مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بناس، العدد ٩، ١٩٨٧، ص١٣٥.
- (٣٥) أبو بكر الغزالي: الحجاج والشعر: نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر، دراسات سيميائية أدبية لساتية العدد ٧/ ١٩٩٢، ص١٠١.
- (٣٦) ترجمة واختيار سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط١، ١٩٩٣.
- (٣٧) نفسه، ص١٦١.
- (٣٨) نفسه، ص١٦١.
- (٣٩) Rifater, M. (1983): sémiotique de la poésie-seuil. paris. p. 130.
- (٤٠) روبرت شولز: (سيميائية النص الشعري) اللغة والخطاب (الادبي): ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط١، ١٩٩٣، ص٩٣.
- (٤١) نفسه، ص٩٤.
- (٤٢) رولان بارت: المغامرة السيمبولوجية، ترجمة: عبدالرحيم حزل، مراكش ط١، ١٩٩٣، ص٣٨.
- (٤٣) نفسه، ص٢٥.
- (٤٤) تونس هوكس: (مدخل إلى السيميائية) بيت الحكمة/ العدد/ السنة/ ٢، ١٩٨٧، ص١٢٠.
- (٤٥) يبار غيرو: السيميائية، ص١٤.
- (٤٦) شبيب حليفي: نفسه، ص٨٢.
- (٤٧) Gerard Genette; Seuil ed. Seuil. COL.L. Poétique, Paris 1987, P.7.
- (٤٨) سعيد يقطين: افتتاح النص الروائي (النص - السياق) المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩، ص١١١.
- (٤٩) Genette (G): Palimpsestes. coll. poétique. ed. Seuil (1982) p.7.
- (٥٠) Genette (G): Introduction à l'achiliste. ed. Seuil (1982), (٥٠).
- I bid: P.7. (٥١)
- I bid: P.9. (٥٢)
- I bid: P.10. (٥٣)
- I bid: P.15. (٥٤)
- G. Genette; Seuil, P.54. (٥٥)
- Gerard vignier (une unité discursive restreinte: discursive restreinte: le titre fin: Le FRACAIS dans le monde No. 156, (٥٦) 6 octobre 1980, p. 155.
- (٥٧) شبيب حليفي: نفسه، ص٨٤.
- (٥٨) Gerard vignier: "une unité discursive restreinte: discursive restreinte: le titre" P.31. (٥٨)
- Les Hoek: "Description d'un archonte: Préliminaire à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman in "Nouveau Roman: Hier aujourd'hui. I. Problèmes généraux, Paris, U.G.E. 10 - 18 - 1972 p.298 (colloque).
- claude, Duchet: "Elements dellitrologie romanesque" in littérature, Paris, Larousse (1973 No. 12 p. 53. (٦٠)
- Jean Ricardou: "Nalassance d'une Fiction in Nouveau Roman hier aujourd'hui, 2 Pratiques, Paris V.G.E. 10 - 18 - 1972 p. 380. (colloque).
- (٦٢) محمد مفتاح: دينامية النص، ص٥٩ - ٦٠.
- (٦٣) نفسه، ص٦٠.
- (٦٤) نفسه، ص٧٢.
- (٦٥) بشير القمري: نفسه، شعرة النص الروائي ط١، ١٩٩١، ص١٢١.
- (٦٦) م. فوكو: حقاير المعرفة، الدار البيضاء ط١، ١٩٨٦ ترجمة سام يفرت ص٢٣.
- (٦٧) بشير القمري، المامش، رقم ٨٠، ص١٢٩.
- (٦٨) شبيب حليفي: نفس المقال، ص٨٤.
- (٦٩) محمد بنيس: نفسه، ص٧٧.
- (٧٠) نفسه، ص١١٢.
- (٧١) يبار غيرو: ص١٢٥.
- (٧٢) نفسه، ص١٤.

المراجع والمصادر

أولاً: العربية

- (١) بير غيرو: السيمياء، ترجمة أنطوان أبي زهدا، منشورات عويدات، بيروت، باريس ط١، ١٩٣٤.
- (٢) رولان، بارت: مبادئ في علم الدلالة، ترجمة محمد البكري ط١/١٩٨٦، الدار البيضاء، عين المقالات.
- (٣) محمد السورغني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء ط١/١٩٨٧.
- (٤) محمد، مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي ط١-١٩٨٢.
- (٥) حنون، مبارك: دروس في السيميائيات، دار توفيق للنشر ط١-١٩٨٧.
- (٦) عواد علي: معرقة الأفراس، مدخل إلى المتاحف التقليدية الحديثة، المركز الثقافي العربي ط١-١٩٩٠.
- (٧) ماسوليرو، داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد الحمداني، وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١-١٩٨٧م.
- (٨) الشكلاويون الروس: نظرية المنهج الشكل، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر المتحدون ط١، الرباط ١٩٨٢م.
- (٩) سيزا قاسم: (السيميولوجيا: حول بعض المساهمات والإجاء) مدخل إلى السيميولوجيا ج١، منشورات عين المقالات، ط٢ - الدار البيضاء.
- (١٠) عبد الرحمن طنكول: (خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية جيمس جونسون الألم)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، العدد ٩-١٩٨٧.
- (١١) أبو بكر المزاوي: (الحجاج والشعر: نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر) دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ٧-١٩٩٢م.
- (١٢) روبرت شولتز: (سيمياء النص الشعري) اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة واعتبار سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١-١٩٩٢م.
- (١٣) بان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد البلي، ومحمد العمري، دار توفيق للنشر، ط١-١٩٨٦م.
- (١٤) رولان بارت: المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، مراكش، ط١-١٩٩٢م.
- (١٥) تريس هوكس: (مدخل إلى السيمياء)، بيت الحكمة، العدد ٥، السنة ٢، ١٩٨٧م.
- (١٦) شبيب حلبي: (النص المازي للرواية (استراتيجية العنوان) مجلة الكوئل، العدد ١٦-١٩٩٢م.
- (١٧) سعيد بعلون: افتتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي ط١-١٩٨٩م.
- (١٨) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ط١.
- (١٩) بشير القعري: شعرية النص الروائي، ط١-١٩٩١م.
- (٢٠) ميشيل فوكو: حفرات المعرفة، الدار البيضاء، المغرب ط١-١٩٨٦، ترجمة: سالم بغيرت.
- (٢١) محمد بنيس: التقليدية، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١-١٩٨٩.

ثانياً: الأجنبية

1. Groupe d'Entrevernes: Analyse sémiotique des Textes, éd. Toubkal, lod 1987.
2. Pierce (C.S) 1978: Ecrits sur le signe. Seuil. Paris.
3. Corontini (E): (1984): L'action du signe. Librairie. 6d, Laursin, laneure
4. Saussure: cours de linguistique générale. Payot. Paris.
5. Barthes, R. Éléments de Sémiologie. in communication N° 4.
6. Riffaterre, M (1983) Sémiologie de la poésie. Seuil, Paris.
7. Gerard, Genette: Seuil éd. Seuil. Coll. Poétique. Paris, 1987
8. Gerard, Genette, Palimpsestes. Coll. Poétique. éd. Seuil 1982.
9. Gerard, Genette, Introduction à l'architexte. éd. seuil 1982.
10. Gerard Vigner (une unité discursive réétreinte: le titre) in: Le Français dans le Monde N°156,6, Octobre 1980
11. Leo Hoek: "Description d'un archonte": Préliminaire à une théorie du titre & par tir du Nouveau Roman Nouveau-roman: Hier Aujourd'hui. I, Problèmes généraux, Paris, V. G. E 10-18 1972 (Colloque)
12. Claude, Duchet: "Éléments de titologie romanesque" in Littérature, Paris, Larousse (1973) N° 12.

علاقة النص بصاحبه

دراسة في نقود عبدالقاهر الجرجاني الشعرية

د. قاسم المومني*

(١)

١٠١

عندما نتحدث عن علاقة النص بصاحبه فإننا نتحدث في واحدة من أهم الطروحات النقدية الحديثة . وترجع أهمية هذه الأطروحة - أصلاً - إلى أهمية ما تعالجه أو ما تتشكل منه ، فهي ذات أركان ثلاثة : المبدع والنص والمتلقي . وهذه الأركان الثلاثة هي التي تشكل الظاهرة الأدبية ، وهي التي تؤول إليها - كما لا يخفى - نظرية النقد الأدبي . أما طبيعة هذه العلاقة فخلافتية جدلية ، ففي الوقت الذي يؤكد فيه باحثون عمق هذه العلاقة ينفي آخرون هذه العلاقة جملة وتفصيلاً .

وعندما نتحدث عن هذه العلاقة ، علاقة النص بصاحبه ، عند عبدالقاهر الجرجاني ، فإننا نحاول أن نكشف عن رأي قديم في إشكالية نقدية حديثة . ولعل في حاجة إلى القول - هنا - إن المحاولة لا تهدف إلى إسقاط تصورات نقدية معاصرة على مادة نقدية موروثية فتلغي بذلك - لو فعله - اختلاف الظروف والمكونات لكل ، وهذا مما لا يمكن إغفاله أو نفيه ، وكذا فربما كنت في غير حاجة لأقول إن المحاولة لا تتوخى أن تنسب إلى الموروث النقدي سبقه في إثارة الأطروحة أو في الإجابة عن الأسئلة التي تولدها أو تولد عنها ، إذ ليس من المطلوب بحال من الأحوال أن يتصدى التراث للإجابة عن الحديث والمعاصر والمستجد ، وإنما الذي ترومه المحاولة أن تتأمل العلاقة ، موضوع المحاولة ، في إطار من الموضوعية والنظر الجرد ، فتضع ما قد توصل إليه السلف موضعاً الذي يناسبه في غير ما حماس له أو انصراف عنه .

* أستاذ بكلية الآداب - جامعة اليرموك - إربد - الأردن .

أما عبدالقاهر الجرجاني فقد يكون من الحديث المعاد للكرور أن يقال إنه يترع في تراثنا النقدي على مكانة قل أن طاوله، أو يطاوله في الوصول إليها أحد سواء، وما ذلك إلا لجهود الرجل المتميزة وإضافاته النوعية التي تمكن من إنجازها، ومكنته منها ذهنية متفتحة متقدمة ظلت محل تقدير معاصريه وخلفه على السواء. وفي تقدير الدراسة المحاولة فإن استكشاف العلاقة ما بين النص وصاحبه لا يتم إلا بدراسة جانبيين: الأول، معاينة هذه العلاقة في النتجز النقدي الحديث، والانتقال - من ثم - وهذا هو الجانب الثاني إلى تأمل العلاقة عند عبدالقاهر الجرجاني في ضوء تأمله الأهم للعلاقة ما بين الأركان الثلاثة: البديع والنص والمتلقي.

(٢)

١:٢

إذا كان المؤلف قد بسط سلطته على الساحة النقدية لرحد من الزمن، وإذا كانت سطوة المؤلف أو هيمنته اقترنت بدراسة ما قبل النص وما بعده، واهتمت بدراسة النص في ضوء علاقته بشروطه الاجتماعية والتاريخية والثقافية، واتجهت إلى الكشف عن مستوياته الدلالية والسيكولوجية والاجتماعية، وإذا كان هذا الزمان قد طال أمده وتعمقت فيه النظرة إلى النص على أنه «وثيقة تاريخية تدل على زمنها، أو نفسية تشرح مغالبي نفس مبدعها...» وصارت دراسة الأدب عبارة عن دراسة لكل الفنون الإنسانية ما عدا اللغة^(١). إذا كان الأمر على ما أقوله^(٢) فإن هذه السلطة ما لبثت أن تداعت واندحرت أمام تدافع السلطات الأخرى ممثلة في سلطتي النص والقرأة، وأمام ضغط ميل العصر واتجاهه إلى البعد عن التناول الكلي للنص الأدبي والاستعاضة عن ذلك بالتركيز على هذا الجانب أو ذلك من الجوانب التي يطرحها النص ذاته.

وفي البدء فقد أعلنت البنيوية Structuralism بمختلف اتجاهاتها من سلطة النص، ومنحته نفورداً لا يذانيه أو يقاربه أي نفوذ آخر، وظلت تصدر في هذا الإعلاء عن قناعة مؤداها أن ليس ثمة من صلة تربط الإنسان بوصفه ذاتاً فاعلة، بعملية التغير الاجتماعي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فليس هناك من علاقة تربط المؤلف، بوصفه ذاتاً خالقة، بالنص، ومعنى هذا أن دور الإنسان في الحالتين كليهما يهوي إلى الأسفل أو إلى درجة الصفر^(٣).

وعلى هذا النحو تلغي البنيوية في ما يمكن أن أقوله، وقول هذا ليس بجديد - علاقة النص بصاحبه - وتجلى معالم هذا الإلغاء بنحو خاص عند رولان بارت Rolan Barthes، ربما كان أظهرها ما كان متضمناً في قوله عن الكتابة «الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياء، هذا التأليف واللف الذي تبه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنها السواد - البياض الذي تضيق فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب^(٤)». ويستغل الرجل كل ما من شأنه أن يقوض علاقة النص بصاحبه، وغير ما يمكنه من ذلك فكرة «النصوصية Tétuality» أو «التناص Intertextualit»، وهي فكرة تتحول العلاقة - على ضوئها - بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه حيث ينتسب الابن - في ما يقال - إلى أبيه، ووجوده سابق على وجود الابن، تتحول إلى علاقة (ناسخ) و(منسوخ)، أي أن المؤلف لا يكتب عمله، وإنما هو ناسخ نسخ النص بيده مستمداً جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه، بعبارة أخرى موضحة فإن المؤلف ناسخ «ينسخ نصه مستمداً وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله مما حمله على مر السنين، وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات ولا يمكن استخدامه إلا بعزجه وتوليغه، ولذا

فإن النص يصنع من كتابات متعددة منسجة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمناسبة مع سواه من النصوص^(٥). وهناك ما يستند إليه بارت - أيضاً - في تقويض ملكة المؤلف، إنه اللسانيات، فهي قدمت في ذلك أداة تحليلية متينة وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى أشخاص المتحدثين: فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلاً أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: إن اللغة تعرف «الفاعل» ولا شأن بـ «الشخص»، وهذا الفاعل، الذي يظل فارغاً خارج عملية القول التي تحدده، يكفي كي «تقوم» اللغة، أي كي «تستنفذ»^(٦).

٢: ٢

تقطعت على يدي بارت خاصة علاقة المؤلف بالنص أن بتعبير آخر علاقة النص بصاحبه، وشالت سلطة المؤلف فتلاشى، لذلك، الاهتمام بسيرته وأخباره ونفسيته وثقافته وعلاقته بعصره، وحلت محل ذلك سلطة النص.

قد يتداخل مصطلح النص مع غيره من المصطلحات مثل الخطاب Discourse والعمل أو الأثر Work، بيد أنه تداخل لا ينفي حقيقة الفرق بين النص وغيره من المصطلحات التي تتأخذه أو تجاوره^(٧)، وقد يقترن مصطلح النص بالتناسل أو تداخل النصوص، وقد يقال على هذا المستوى إن النص، أي نص، لا يمكن أن يكون خالصاً بربطاً لأنه في حقيقته مجموعة من النصوص المتشابكة المتداخلة، ولقد قالت الباحثة التي استخدمت المصطلح للمرة الأولى في عدة أبحاث لها كتبت بين ١٩٦٦ - ١٩٦٧ Jolia Kristeva إن كل نص يقع «انقطاع» و«تحويل» لنصوص أخرى، وقال سولرس Sollers، أحد المهتمين بالتناسل، «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في أن واحد إعادة قراءة لها، واحتداداً وتكثيفاً ونقلًا وتعميقاً»^(٨)، وقد تعددت مفهومات النص وتحديداته بتعدد المقاربات النقدية، فهناك التعريف البنوي، وتعريف اجتماعيات الأدب، والتعريف النفسي الدلالي، وتعريف اتجاه تحليل الخطاب، وقد يصاغ من هذه التعريفات تعريف تلاحظ فيه مقومات النص الجوهرية فيقال إن النص «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»^(٩). وقد تختلف مقاصد النص باختلاف الروايات التي ينظر من خلالها إليه، وقد يقال - هنا - إنه «مهما اختلفت وجهات النظر في كيفية تناوُلها [المقصدية] مجمع على وجودها، كأنها تكسب الكلام دينامية وحركة، بل هي منطلق الدينامية»^(١٠). وقد تنوع العناية بالنص، كأن يدرس النص - مثلاً - في علاقاته بالمفهوم المجاورة له، أو كأن يدرس النص في علاقته بالتأويل والتفسير والتناسل، أو كأن يدرس النص من حيث مكوناته اللغوية وغير اللغوية مثلاً يفعل حقل تحليل النصوص Text Analysis^(١١)، أو كأن يدرس النص ذاته بوصفه بنية معزولة عن سياقها الخارجي، بإيجاز فإن ما نراه عن النص، وما لم نره، يشير إلى شدة الاحتفاء به، ويشير - وهذا هو الأهم - إلى امتداد سلطته وقوتها عقب انحسار سلطة المبدع وتلاشيها.

٣: ٢

ولكن سلطة النص هذه لم تدم لفترة طويلة، إذ أخذ عصر ما بعد البنوية Post-Structuralism أو المناهج التي تلت البنوية وبخاصة التشرحية Deconstruction تعلى من شأن القارئ وتظهر إلى العلاقة ما بين النص والقارئ على أنها علاقة وجود، ففي القراءة والقراءة «يكتسب النص أديته»^(١٢). ولم يكن إعلان

بارت في مرحلة ما بعد النبوية عن ولادة القارئ إلا إعلاناً نهائياً عن مصرع المؤلف، المهم في هذا الإعلان أن القارئ يجد نفسه وجيداً، بعد غياب المؤلف، في حضرة النص يتأمله ويفحصه فيبعد عنه كل ما هو أجنبي، وتتيح له خلوصته به أن يبارس معه كل صنوف العشق واليهام، والأهم أن هذا الذي يبارسه القارئ مع النص متعدد بغير حصر، مفتوح في أي اتجاه، منطلق في غير ما قيد، ولذا فقد كانت القراءة التشريحية «هي نفسها مفتوحة للتشريح... ولا يمكن لأي قراءة أن تكون نهائية... ولكنها مادة جديدة للمشرحة»^(١٣).

القراءة بالغة الأهمية بالنسبة للنص، والقارئ هو الذي يستطيع أن ينمش النص أو أن يبذله، وهو الذي يستطيع أن يحرك النص أو يقف به حيث هو، أو أن يعيده إلى وراء، إنه القادر على إحياء النص أو إيماته، وبالجملة فقد طالت هامة القارئ وعلت قمة القراءة، وصار ينظر إلى القارئ على أنه منتج للنص لا محض متعلق سلبى خاضع لسلطته.

في هذه الأحوال يمكن أن نفهم التركيز على فاعلية القراءة في النص، ونفهم تعدد ضروب القراءة ونقدر اختلاف مرجعياتها^(١٤)، وفي هذه الأحوال - أيضاً - يمكن أن نذكر الاهتمام بتفاوت مستوياتها وبيان شروطها^(١٥)، ويمكن أن نفهم الالتفات إلى تناسق القراءة ونوعي وظائفها^(١٦)، المهم في هذا كله أن القراءات - مهما تباينت أنواعها وتفاوتت مستوياتها - تستضيف النص في ضوء قناعة مؤداها أن فضاء النص رحب، وأن قراره سحيق، ولقد قيل أن الكلمة في النص «أبعد من ققامتها، وتستذكر أكثر من طاقاتها على قراءة الماضي والمجس بالمستقبل، فالنص يتحول شبكة من دلالات لا متناهية وروى تحمل غموض العالم وإشكاليته»^(١٧). وقيل إن النص «لا يمثل «بنية» لغوية متسقة منطقياً، تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها، بل يمثل «تركيبية» لغوية تعارض نفسها من الداخل، وتتعج بالكسور والشروخ، والفجوات، على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لانهاية لها»^(١٨). وقيل إن النص «بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية»^(١٩)، والأهم أن هذه القراءات تتعامل مع النص - بهذا الفهم - فتحلل ملفزة ومشكله، وتستكشف سره وغامضة، وتحلل ظاهره وباطنه، ويكتسب النص بها وجوده وحضوره، ويتوقف عليها بقاء النص أو ذهابه.

ومن الضروري أن نشير في سياق هذه الحقيقة إلى أن النصوص تتفاوت في ما بينها في استفزاز القارئ ودفعه إلى ممارسة فعل القراءة، فهناك من النصوص ما يغريك بقراءته، وثمة منها ما يصدك عن قراءته، وهناك من النصوص ما يجعلك تعيد قراءته، وثمة من النصوص ما لا تقرؤه إلا مرة، وكذا فإن من النصوص ما يتمتع على قراءة ولا يتمتع على قراءة أخرى.

وما أشير إليه هنا لم يكن بعيد عن وعي النقاد المحدثين، ولعل أكثرهم إبانة عنه بارت، إذ يقول في معرض حديثه عن نصي اللذة والمتعة: «نص اللذة» إنه ذلك الذي يضيء، يفعم، يغبط، ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة، ولا يقطع صلته بها، هذا النص مرتبط بممارسة مرجية للقارئ... أما نص المتعة: ذلك الذي يضللك في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب... فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ ترتج، ويعزج كذلك ثبات ذوقه، وقيمه، وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة.

إنها ذات متأخرة عن زمانها تلك التي تمسك بكلا النصين في حقلها، وتقبط على أعتة اللذة والمتعة كليهما، ذلك لأنها تشارك في ذات الوقت، وعلى نحو متناقض، في النزعة اللذبية العميقة في كل ثقافة...

عالم الفكر

وفي تحطيم هذه الثقافة، تستمتع هذه الذات بمئاته أناها «وتلك هي لذتها» وتبحث عن ضياعها «وتلك هي متعتها» إنها ذات مغفلة مرتين، منحرفة مرتين^(٢٠).

وجلي أن هذا القول يثني - كما أتصوره - بتفاوت النصوص في استفزاز القارئ لمباشرة القراءة، ويثني بتفاوت القراءة في الاستجابة للنص المقروء، ويركز على القارئ بوصفه منتجاً للنص قادراً على إعادة كتابته، وهو تأكيد يمثل أحد الاتجاهات البارزة في النقد الغربي المعاصر، وهو الاتجاه الذي يدعى «نقد استجابة القارئ» (Reader Response Criticism Reception Theory) أو يعرف بـ «نظرية الاستقبال أو التلقي»^(٢١).

٤: ٢

أسلفت أن علاقة النص بصاحبه بمنزلة علاقة الابن بأبيه، وكذا فإن علاقة النص بقارئه بمثابة علاقة الابن بأبيه، وإذا كان هناك من فرق بين هذه العلاقة وتلك التي تقدم عليها وتسبقها، فإنه يثوي في درجة العبالة ومستواها. إن الفرق ما بين صاحب النص وقارئه من حيث صلة كل بالنص يتمثل في تعليق - أو إلغاء - دور الأول في حين أن لا تعليق ولا إلغاء لدور هذا الأخير، وغاية ما يقال عن علاقة النص بقارئه إنها علاقة تقوم على الشهوة والاشتواء المتبادل بينهما^(٢٢).

صحيح أن قراءة النص تختلف من قارئ إلى قارئ، ولعل قراءة النص الواحد عند القارئ الواحد نفسه تختلف من حين إلى حين، وصحيح أن ما يركز عليه قارئ ما ربما لا يركز عليه في قراءة النص قارئ آخر، وصحيح أن ما تتطلبه قراءة ما ربما لا تتطلبه قراءة أخرى، وصحيح أن تعدد القراءات واختلاف أسسها النظرية لا يمكن فهمه إلا على أنه في صف النص ولمصلحته، كل ذلك صحيح، ولكن الصحيح أيضاً أن قراءة لا تنظر إلى النص من كل الجهات، وتتأمل بكل ما فيه لا تقع من الباحث بمحل القبول، ولا تحل منه بمحل الرضا. إن القراءة التي يتطلبها النص هي القراءة التي تستضيف النص، فتعقد معه صلات حميمة، تتمكن من خلالها أن تحل رموزه، وتفك شفرته، وترده إلى سياقه مثلما تحاول القراءة النبوية أن تفعل، وهي القراءة التي تنظر إلى النص على أنه غير محايد أو برىء من صاحبه أو مجتمعه أو تاريخه فتسعى إلى أن تقرأه في ضوء انتمائه إلى هذا كله مثلما تحاول القراءة النفسية والاجتماعية والتاريخية أن تفعل، وهي القراءة التي تستلزم تفكيك النص أو نشرحه فتعتمد على نقضه أو إعادة بنائه، مثلما تحاول القراءة التفكيكية أو التشريحية أن تفعل، وهي القراءة التي تلقت إلى ما قبل النص وما وراءه، وتحاول أن تقرأ النص في ضوء امتداده، وانفصاحه على هذا كله، وتسعى إلى أن تستغل كل ممكن أو متاح لتتمكن به من قراءة النص فتقارب بهذا المسعى فضاء النص رحابة وغوره عمقاً.

تفرض هذه القراءة على القارئ ما تفرضه القراءة - أية قراءة - عليه وفي مقدمة ذلك أن يكون ذا وعي وخبرة بهذا الذي يقرؤه، وتبقى هذه القراءة بخلاف غيرها، على علاقة النص مفتوحة باتجاه صاحبه وقارئه على السواء، ومثل هذه القراءة هي التي يطلق عليها الدارس «القراءة الأدبية التكاملية»، ويقول في الإبانة عنها إنها «تفرض على القارئ - بخلاف غيرها - أن ينظر إلى النص بكل العيون لا بعين واحدة، وأن يتحسس النص بكل الحواس لا بحاسة واحدة، المهم في كل هذا أن هذه القراءة تبصر بعينها عيون النص، وتحس بحواسها حواس النص، وتدرك بوعيهما وعي النص، والأهم أن هذه القراءة تقرأ النص بعينها، وتعمق في تخفيه هاتيك العيون من أسرار وسرائر لا يعرف قيمتها إلا من يكابد شوق الوصول إليه»^(٢٣).

إذا تحولنا إلى عبد القاهر الجرجاني لنبين في ضوء ما قدمناه عن العلاقة بين النص وصاحبه وما استدعته هذه العلاقة من امتداد النظر باتجاه القارئ - أقول: إذا تحولنا إلى الجرجاني لنبين في ضوء هذا الذي عرفناه، تصوير هذه العلاقة وتداعياتها، فإن لنا أن نسترجع أن الجرجاني قد استطاع أن يتجاوز، بنحو متقدم، في خطابه النقدي ما قد توصل إليه عصره، فاستوقف هذا التجاوز ناقديه، وانتزع بصنيعة إعجاب دارسيه.

ولا ترغب الدراسة في أن تتوقف عند مفاسل هذا التجاوز أو تقاطعاته، فذلك ما قد أغنانا عنه داسو الجرجاني، يكفي أن تشير الدراسة إلى ما قد أنجزه على صعيد ما يعرف بـ «معنى The Meaning of المعنى» و«الشعرية Poetics» و«النحوية Grammarology» و«التناص Intertextuality»، ويكفي الدراسة أن تقول إن قيمة الإشارة - هنا - تقع في ما تشي به وترمي إليه من امتداد خطاب الجرجاني في النقد الحديث بله المعاصر، وتردد أصداؤه فيه، وتتصب «علاقة النص بصاحبه» فتقف هي الأخرى شاهداً يعزز ما قد ذكرته عن المنهج النقدي الجرجاني الذي سيظل يفرض حضوره باحترام رغم ما يمكن أن يلحظ فيه من نقص أو قصور.

وليفت الانتباه إلى عبد القاهر الجرجاني لا يستخدم، فيما يعرفه الباحث، مصطلح النص، وبدهي والأمر كذلك ألاّ يحدده. وإنما المصطلح الذي يستخدمه مصطلح «الشعر» فهل ينطبق ما يقوله عن الشعر على النص منه؟ ذلك ما يميل إليه الدارس، وذلك ما سيأخذ به، وكذا فإن عبد القاهر الجرجاني لا يستخدم مصطلح المبدع وإنما تشيع عنده مصطلحات مثل «صاحب» و«قاتل» و«منشئ». فهل يرجع هذا إلى أن هذه المصطلحات تتناوب في الدلالة، وتوابع مناب «المبدع» وتسده مسده؟ وهل يرجع هذا إلى أن الرجل يحب نفسه بهذا الاستخدام ما يثيره مصطلح «المبدع» من حساسية لدن المتلقي؟ ذلك ما يرجحه الدارس، وذلك المصطلح الذي تجنبه عبد القاهر هو الذي سيستبعده.

ومهما يكن المصطلح الذي يستعمله عبد القاهر الجرجاني في كتاباته فإنه يتصور أن ثمة علاقة تقوم ما بين النص وصاحبه أو منشئه، وهي علاقة يتضمنها قوله «اعلم أنا إذا أضفنا الشعر - أو غير الشعر من صروب الكلام - إلى قائله، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كالم وأوضاع لغة، ولكن من حيث توحي فيها «النظم» الذي بينا أنه عبارة عن توحي معاني النحو في معاني الكلم. وذلك إن من شأن الإضافة الاختصاص، فهي تتناول الشيء من الجهة التي تختص منها بالمضاد إليه. فإذا قلت: «غلام زيد»، تناولت الإضافة «الغلام» من الجهة التي تختص منها بزيد، وهي كونه مملوكاً»^(٢٤).

يمثل هذا النص، والنصوص التي توضحه أو تسانده، وثيقة نقدية بالغة الأهمية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، فهو يؤكد ريباً للمرة الأولى العلاقة ما بين النص وصاحبه، وهي علاقة في قوة العلاقة الماثلة ما بين «المضاد» و«المضاد إليه». وهذه العلاقة هي الأخرى من التمكن بحيث يبدو من الصعب، إن

لم يكن من المستحيل، الفصل بينهما أو عزل أحدهما عن الآخر. ويحدد هذا النص حقيقة العلاقة ما بين النص وقائله، وهي علاقة تتجلى فيها يئله الشاعر من جهد في «توخي معاني النحو في معاني الكلم» هذه هي الجهة التي يضاف منها الشعر إلى قائله. وينتهي هذا النص - من ثم - مع مايقوله عبدالقاهر الجرجاني عن النظم وما يراه فيه، ولقد قال فيه «ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحو»، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»^(٢٥).

يضاف النص من الشعر إلى صاحبه من جهة ما يحذره فيه من صنعة قوامها «توخي معاني النحو في معاني الكلم»، وليس من جهة أنفس الكلم أو أوضاع اللغة، حال الشاعر - هنا - حال النساج أو الصائغ في صنعته، فالجهة التي يختص منها كل من هذين بصنعة إنما تكون من جهة الصنعة لا من حيث أوضاع المادة نفسها، أو كما يقول «وإذا كان الأمر كذلك، فينبغي لنا أن ننظر في الجهة التي يختص منها الشعر بقائله، وإذا نظرنا وجدناه يختص به من جهة توحيه في معاني الكلم «التي ألفه فيها»، ما توخاه من معاني النحو، ورأينا أنفس الكلم بمعزل عن الاختصاص ورأينا حالها معه حال الأبرسم مع الذي ينسج منه الديباج، وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منها الحلي. فكما لا يشبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الأبرسم، والحلي بصائغها من حيث الفضة والذهب، ولكن من جهة العمل والصنعة، كذلك ينبغي ألا يشبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللغة»^(٢٦).

يؤكد عبدالقاهر الجرجاني في هذا النص ما أكده في سابقه، فيحدد الجهة التي منها يختص الشعر بقائله من جهة توحيه في معاني الكلم «التي ألفه منها» ما توخاه من معاني النحو، بعبارة أخرى فإن العلاقة تكون بمقدار ما يكون في النص، بفعل صاحبه، من تعلق الكلم ببعضه وبعض بأخذ بعضه برقاب بعض وبناء بعضه على بعض، وجعل بعضه بسبب بعض. يلجأ فإن هذا الذي توخاه الشاعر هو الذي يقتضيه «علم النحو» وهو ما يعبر عنه عبدالقاهر في غير ما مرة بـ «النظم»، وباختصار أشد فإن «علم النحو/النظم» بهذا الفهم الذي يوصله عبدالقاهر الجرجاني يتميز من مفهوم النحو المتداول قبله بما هو تمييز الصحيح من الفاسد أو الخطأ من الصواب، أو بما هو مسمى باسم نهج العرب في التعبير^(٢٧).

ويقول عبدالقاهر الجرجاني في نص تكميلي يعقب فيه ما يقوله عن طبيعة العلاقة ما بين النص وصاحبه «وتزداد تبينا لذلك بأن نتظر في القائل إذا أضفته إلى الشعر فقلت: «امرؤ القيس قائل هذا الشعر» من أين جعلته قائلًا له؟ أمن حيث نطق بالكلم وسمعت ألفاظها من فيه، أم من حيث صنع في معانيها ما صنع، وتوخي فيها ما توخى؟ فإن زعمت أنك جعلته قائلًا له من حيث إنه نطق بالكلم وسمعت ألفاظها من فيه على النسق المخصوص، فاجعل راوي الشعر قائلًا له، فإنه ينطق بها ويخرجها من فيه على الهيئة والصورة التي نطق بها الشاعر، وذلك ما لا سبيل لك إليه.

فإن قلت: إن الراوي وإن كان قد نطق بألفاظ الشعر على الهيئة والصورة التي نطق بها الشاعر، فإنه هو لم يبتدئ فيها النسق والترتيب، وإنا ذلك شيء ابتدأه الشاعر، فلذلك جعلته القائل له دون الراوي، قيل لك: خبرنا عنك، أتري أنه يتصور أن يجب لألفاظ الكلم التي تراها في قوله:

« فقا نك من ذكرى حبيب ومنزل »

هذا الترتيب، من غير أن يتوخى في معانيها ما تعلم أن امرأ القيس توخاه من كون «نك» جواباً للأمر، وكون «من» معدية له إلى «ذكرى»، وكون «ذكرى» مضافاً إلى «حبيب»، وكون «منزل» معطوفاً على «حبيب»، أم ذلك محال؟ فإن شككت في استحالة لم تكلم، وإن قلت: نعم، هو محال. قيل لك: فإذا كان محالاً أن يجب في الألفاظ ترتيب من غير أن يتوخى في معانيها معاني النحو، كان قولك: «إن الشاعر ابتداءً فيها ترتيباً»، قولاً بها لا يتحصل (٢٨).

لقد حرصت على أن أنقل نص عبدالقاهر الجرجاني، على الرغم من طوله لأسباب منها، إن هذا النص يكاد يكون من أكثر نصوص الجرجاني إجماعاً بأشكال العلاقة التي تنعقد ما بين النص وصاحبه، ومنها أن صاحبه قد تصور أن ثمة معانداً له سيقول إن العلاقة المزعومة بين النص وقائله إنما هي من جهة غير الجهة التي ذكرت. قد تكون هذه العلاقة من جهة نسبة النص إلى صاحبه أو دلالة عليه من غير أن يستند هذا إلى فحص النص في بنته أو تأمل العلاقة التي تنتظم بين كلمه، وهذه جهة باطلة إذ لو صحت لصح معها أن يكون راوي الشعر قائلها له. وقد تكون هذه العلاقة من جهة أن الشاعر لا الراوي هو الذي يبتدىء النسق والترتيب في ألفاظ كلمه، وإن هذا يبيح كينها اتفاق من غير ما قصد أو عمد إليه. وهذه الجهة هي الأخرى جهة باطلة إذ ليس مما يقع في التصور أن يرتب الشاعر، وهو هنا امرؤ القيس، ألفاظه هذا الترتيب من غير ما عمد أو قصد إليه.

٣ : ٣

إن تنفيذ هذه المزامم المتصورة يعني - كما أفهمه - نفي عبدالقاهر الجرجاني لأية علاقة ما بين النص وصاحبه ما لم تستند هذه العلاقة إلى بنية النص نفسه، وما لم تعزز هذه البنية هذه العلاقة. صحيح أن عبدالقاهر الجرجاني يلتفت إلى «قصد واضح الكلام» أو قصد صاحب النص أو مقصده، وصحيح أن قصد المنشئ أو ما في نيته أن يقوله يمكن أن يكون محصلة لعدد من الأسباب بعضها ما خاص بالقائل، وبعضها ما هو خاص بمجتمعه، وصحيح أن الإلحاح على ضرورة معرفة قصد واضح الكلام يقلل - كثيراً أو قليلاً - من أهمية فكرة مواجهة صانع الشاعر في ما يؤلفه بروية وتدبر للاستدلال على معانيه أو أغراضه، وصحيح أن استخدام عبدالقاهر الجرجاني نفسه المستمر عند حديثه عن العلاقة، موضوع الدراسة، للاسم «توتخي» أو للفعل «توتخي» يثنى بتركيزه على القصد أو القصدية، وصحيح أن أبلغ أقاويل عبدالقاهر في الحديث عن القصد ربما كان قوله: «وبجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة إن لم يقدم فيه ما قدم، ولم يؤخر ما أخر وبدى بالذي نسي به، أو نسي بالذي نسي به، لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة. وإذا كان كذلك، فينيغي أن تنظر إلى الذي يقصد واضح الكلام أن يحصل له من الصورة والصفة، أي الألفاظ يحصل له ذلك، أم في معاني الألفاظ؟ وليس في الإمكان أن يشك عاقل إذا نظر، أن ليس ذلك في الألفاظ. وإنما الذي يتصور أن يكون مقصوداً في الألفاظ هو «الوزن»، وليس هو من كلامنا في شيء، لأننا نحن في ما لا يكون الكلام كلاماً إلا به، وليس للوزن مدخل في ذلك» (٢٩)، كل ما أقوله عن المقصد صحيح، وكل ما يقوله عبدالقاهر الجرجاني صحيح، ولكن الصحيح - أيضاً - أن عبدالقاهر الجرجاني

على صعيد ممارساته النقدية لا يركز على قصد واضح الكلام، وإنما الذي يركز عليه تبين مدى ما قد أحدثه فيه من علاقات تربط كلمه بعضه ببعض، فهل يرجع ذلك إلى غموض مفهوم القصد لدى عبدالقاهر الجرجاني نفسه؟، وهي يرجع ذلك إلى ما ينطوي عليه مفهوم القصد ذاته من جوانب قد تتضارب بنحو ما مع ما يقدمه في الإلحاح على بنية النص؟، ذلك أمر ممكن محتمل، وذلك أمر نلمحه في قول أحد الدارسين عن القصد: «إن مسألة القصد من الكلام مسألة دقيقة بل غامضة ومحيرة، بخاصة عندما نلاحظ - على مستوى الممارسة - أن المرء قد يقول شيئاً وهو يقصد شيئاً آخر، وأن ما يقوله في هذه الحالة لا يؤدي بالضرورة إلى ما يقصده فيستأنف الكلام عندئذ بادئاً بقوله «اقصد...». وهذه الحالة تختلف عن الحالة الأخرى المألوفة كذلك في مستوى آخر من الكلام، التي يسمح فيها تعدد معنى اللفظ لكاتب ما أن يعمل على مستويين في وقت واحد، حيث يورد في الظاهر مجموعة من الأحداث، في حين أنه يشير في الحقيقة إلى شيء آخر يختلف... وينتهي بنا هذا إلى حقيقة موهما أن ليس من السهل افتراض معنى / قصد سابق على العبارة، وإن كان من الممكن تفسير العبارة على الأكثر من وجه»^(٣٠).

٤:٣

إن قضية القصد التي يقارنها عبدالقاهر الجرجاني - هنا - تستدعي هي الأخرى قضية ثانية، هي قضية التفسير. وإذا كانت القضية الأولى تثير سؤالاً مفاده هل يتوافق ما يقوله المنشئ في النص مع ما في قصده أو نيته أم يقوله؟ فإن القضية الثانية تطرح تساؤلاً فحواه أيها الأفضل المفسر - بفتح السين - أو تفسيره؟ إن عبارة مثل «كثير رساد القدر»، وهي المفسر، معناها أو تفسيرها «كثير القرى»، فهل هذا معناه أن العبارة الثانية هي ذاتها العبارة الأولى؟ وإذا كان كذلك فما وجه الحاجة إليها؟ وإلا فما الفرق بينهما؟ وأي العبارتين تفضل الأخرى؟

يفضل عبدالقاهر الجرجاني المفسر على التفسير، ويستند في هذا التفضيل إلى سبب موهده أن الدلالة في المفسر «دلالة معنى على المعنى»، بينما الدلالة في التفسير «دلالة لفظ على معنى»، ولكن هذا السبب لا يكون فيما يقوله عبدالقاهر الجرجاني «حتى يكون للفظ المفسر معنى معلوم يعرفه السامع، وهو غير معنى لفظ التفسير في نفسه وحقيقته، كما ترى أن الذي هو معنى اللفظ في قولهم «هو كثير رساد القدر» غير الذي هو معنى اللفظ في قولهم «هو كثير القرى» ولو لم يكن كذلك، لم يتصور أن يكون ما هنا دلالة معنى على معنى»^(٣١).

مؤدى ما يقوله عبدالقاهر الجرجاني أن المفسر يكون له دالتان: «دلالة معنى على معنى» و«دلالة المعنى الذي دل اللفظ عليه على معنى لفظ آخر» أما التفسير فلا يكون له إلا دلالة واحدة وهي «دلالة اللفظ»، وهذا الفرق هو الذي يفضل بسببه المفسر التفسير وتكون له المزية عليه، ويعزز عبدالقاهر الجرجاني ما يذهب إليه - هنا - بما يلاحظه في طبائع الناس ونحائزهم «وكان من الراسخ في الطباع، وفي غرائز العقول، أنه متى أريد الدلالة على معنى، فترك أن يصرح به ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه وجعل دليلاً عليه، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك، وذكر بلفظه صريحاً»^(٣٢).

قد أقول إن قضية التفسير تماثل قضية القصد في تعدد ما تطرحه وفي تنوعه، وقد استند في هذا إلى ما يقوله عبدالقاهر الجرجاني نفسه^(٣٣)، وقد أقول إن منهج الجرجاني في تفسير العبارة/ النص، أي عبارة/ نص،

يغلب عليه، كما لاحظته، ميله إلى النهج التفكيكي المعاصر أكثر من ميله إلى النهج البنيوي أو التأويلي، وقد أقول إن الجرجاني يجمع في تفسيره - في الأغلب الأعم - ما بين الجانين: الموضوعي والذاتي، موضوعية العبارة/ النص وذاتية المفسر/ المخاطب، وهو جمع يتجلى في ما يعطيه للعبارة من قيمة، ولكن العبارة وحدها قاصرة عن أن تغطي بمعطياتها، ما لم يقدم المفسر بعملية التفسير. إن ما يقوم به المفسر من تأويل أو تفسير، أو ما ينبغي عليه أن يقوم به، ليس تفسيراً ذاتياً خالصاً بعيداً عن مكونات العبارة وعناصرها، وإلى هذا كله أو جلّه، يشير أحد الدارسين المعاصرين فيقول إن قضية التفسير برمتها «لا تقلل وعورة وتشعباً عن قضية القصد. ويمكننا أن نقول بصفة عامة إن منزع الجرجاني في هذه القضية أقرب إلى «نزعة» التفكيك المعاصرة منه إلى الهرمونيوطيقا أو البنيوية. إنه يجمع بين موضوعية القول وذاتية المخاطب، فهو يولي معطيات العبارة/ النص أهمية كبيرة ولكنه في الوقت نفسه يعول في التوصل إلى التفسير النهائي على الجهد العقلي الخاص الذي يبذله المخاطب، أو الذي يجد نفسه مطالباً ببذله. النص عند الجرجاني لا يغطي بمكوناته وحده، والمخاطب لا يؤوله تأويلاً ذاتياً صرفاً بمعزل عن مكوناته ونظام تكوينه. العبارة في ذاتها تعني، ولكنها تعود بهذا المعنى فتعني به معنى آخر، والمخاطب مطالب باستكشاف هذا المعنى الآخر وتحديده»^(٣٤).

(٤)

٩ : ٤

النص - إذًا - هو أم عبد القاهر الجرجاني وهو محجه، هو منطلقه وهو متناه، ولكن ما النص؟ لقد أسلفت أن عبد القاهر الجرجاني لا يعرف النص صراحة، ولعلنا لا نقع على مثل هذا التعريف في معجم النقد العربي القديم البتة، ولكن ذلك لا يمنعنا من أن نجتهد في ضوء ما نقرأه عنده فنقول إن النص يمكن أن يكون عبارة أو بيتاً من الشعر، ويمكن أن يكون نثفاً أو مقطوعة أو مقطعة، ويمكن أن يكون النص قصيدة، ويمكن أن يكون الشعر كله نصاً، المهم أن النص، مهما تكن صورته، بنية لغوية، وأن أي اهتمام بها هو خارج هذه البنية إنها هو اهتمام أجنبي عنه غريب على حقيقته وجوهره لا يفيد النص أو النظر فيه في كثير أو قليل، ولقد قيل إن الاهتمام بالنص بوصفه بنية لغوية نحوية ليس بالشيء المهن في تاريخ الثقافة الأدبية في اللغة العربية «ولأول مرة تقريباً يرى مؤلف إن ما يجب أن يشغل قارئ الأدب هو اللغة والبنية النحوية أما القصص الذي يتناقله القراء والإخباريون... فكل هذا عرضي ينبغي أن لا يرهق البحث أو يصرفه عما هو أولى وأهم»^(٣٥). والأهم أن علاقة النص - مهما يكن حجمه - بصاحبه تنحصر فيما يقوله عبد القاهر الجرجاني وفيما يوقعه فيه من نظم، ولكن علينا ألا ننسى أن مدار النظم على معاني نحو، وأن النشاط النحوي في الشعر كما يقره عبد القاهر الجرجاني ليس ضرباً من المتابعة الجوفاء ولا هو نظام أعمى خال من الدلالات، ولا هو أيضاً ضرورة اقتضتها العادة اللغوية، وإنما النظام النحوي... نمط من الإفادة والإصباح ينبغي ألا يهمل بحال»^(٣٦).

٢ : ٤

النص بهذا الذي يقوله عبد القاهر الجرجاني عنه أو بهذا الذي تشي به كتاباته عنه، غني أو فياض بالدلالة. إن هذا الغنى قد يتمظهر في غير ماصورة أو مظهر، قد يتجلى هذا الغنى - مثلاً - فيما يطلق عليه

عبدالقاهر الجرجاني «معنى المعنى»، وقد يتجلى هذا الفيض فيما يطلق عليه دارسو عبدالقاهر الجرجاني «البنية العميقة للنص». وقد نلاحظ هذا الفيض فيما يختاره عبدالقاهر الجرجاني أو يتلمس من نصوص أو شواهد وأمثلة، وقد يتجلى هذا الغنى في كل ما يتوخاه صاحب النص في نصه من مراعاة قواعد النحو في معاني الكلم «ملاك الأمر». إن علاقة النص بصاحبه تنقيد عند عبدالقاهر الجرجاني بحدود ما يحير فيه من نظم، وتتحدد عنده بمدى ما يتوخاه/ يقصده القائل من معاني النحو في معاني الكلم، وصفوة الأمر أو ملاكه أيضاً. إن صاحب النص يوجه نصه أو يتوجه به بعد أن يصير متجزئاً إلى القارئ الذي يتمكن في ضوء خبرته اللغوية، وغير اللغوية، بالشعر من أن يتصدى له ويستكشف العلاقة ما بين دواله ومدلولاته ويكشف عن مقاصده، أو كما يقال في العبارة عن الفكرة ذاتها: «إن العبارة/ [النص] التي تحمل قصد المتكلم - أو التي يفترض أنها تحمله - هي نفسها موضوع الفهم أو التأويل لدى المخاطب، فالتكلم يقوم بعملية تشفير Encoding للمعنى الذي يقصده، والمخاطب يقوم بعملية فك هذا التشفير Decoding، ولكي تكون هاتان العمليتان على مستوى واحد أو لكي يتحقق التراسل بينهما، وتتحقق بذلك وظيفة الكلام، لا بد أن تحمل العبارة نفسها معايير تشفيرها، وأن يكون المخاطب نفسه على دراية بهذه المعايير»^(٢٧).

(٥)

١:٥

عند هذا الحد بالضبط يمكن أن أقول إن عبدالقاهر الجرجاني يعلق، من غير أن يلغي، انتهاء النص لصاحبه، بتعبير آخر فإن عبدالقاهر يوقف صلة النص بصاحبه أو علاقته بقائله ليسوس صلة من نوع جديد، إنها صلة النص بقارئه. المهم أن هذه الصلة الأخيرة في عمق الصلة السابقة إن لم تكن أشد، فإذا كان لصاحب النص فضل الإنجاز ومزية التأليف والإنشاء، فإن لقارئ النص فضيلة الإغناء ومزية الإحياء، والأهم أن هذه العلاقة، علاقة النص بقارئه، بسبب من علاقة النص بقائله تماماً، كما أن هذه العلاقة، علاقة النص بصاحبه، تفضي - حتماً - إلى علاقة النص بقارئه، ذلك أن التأليف والإنشاء، والقراءة وجهان لعملة واحدة. فالنص لا يكتب إلا ليقرأ، ولا تكون قراءة بغير نص. ولكن ما القراءة؟ ومن هو القارئ؟ وما الشروط التي لا بد له منها؟ عند هذا المستوى فإننا نجد أنفسنا في أمس الحاجة لتأمل ما أنجزه عبدالقاهر الجرجاني في ضوء تأمله الأشمل لهذه المكونات الثلاثة التي تشكل الظاهرة الأدبية كما سبق أن قلت، وفي ضوء ماتطلبه علاقة النص بصاحبه، وذلك ما سأحاوله.

٢:٥

قلت إن النص فيما يراه عبدالقاهر الجرجاني بنية لغوية نحوية مدار الأمر فيها على ما يعرف عنده «النظم»، وقدمت «النظم» في الشعر بأن يتوخى الشاعر معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم. وتأسيساً على هذا يمكن أن أقول إن النظم في الشعر، أو في النص منه، غير النظم في الشعر، وكذلك فإن النظم في الشعر على الضد من النظم في القصص والأخبار، وباجملة فإن النظم في الشعر يختلف عن النظم في غير الشعر اختلاف الشعر عن الأشعر، أو اختلاف النص منه عما سواه من سائر النصوص.

في نظم الشعر تقديم وتأخير. وحذف وإثبات. وإظهار وإضمار. وفي نظم الشعر فصل ووصل، ولف ونشر، ونفي ونهي، وفي نظم الشعر لزوم وتعديدية، وتعريف وتنكير، ونداء وندبة، وفي نظم الشعر قصر واختصاص، وإيجاز وإطناب، وعطف وإبدال، وفي نظم الشعر قرب وبعد، وتجل وخفاء، وإبتداء واحتذاء، وفي نظم الشعر عرف وعادة، واستفهام وتعجب، وتقيد وتمرد، في الشعر، أو في النص منه، ذلك كله، وفيه ما هو أبعد منه، وعلى الجملة فإن النظم في الشعر يمتد امتداد اللغة والنحو والشعر، ويتسع اتساع ذلك كله.

ويتولد عن «النظم» في الشعر الصورة بما فيها من تشبيه وكنائية واستعارة وتخييل، بل بما فيها من المجاز كله، ويولد النظم في الشعر اللطافة والدقة، وكلتاها تتجلى في «الجمع بين المتناقضات المتباينات في ربة» وفي «العقد بين الأجنيبات معانيد نسب وشبكة»، ويتحصل عن النظم في الشعر «المعنى» و«معنى المعنى»، ويؤدي النظم في الشعر إلى ما يقوله وما يسكت عنه، وبالجملية فإن ما يتولد عن النظم في الشعر يعز حصره ويصعب عدّه. إن ما يتولد عنه من الرحابة في رحابة اللغة والنحو والشعر، ومن العمق في عمق ذلك كله.

٣:٥

إن النص من الشعر، وفيه ما قد ذكرته، وفيه ما يمكن أن يضاف إلى مذكورته، هذا النص لا يجلو نظمه أو يجمل نظامه إلا القارئ الذي توازي خبرته بالنص خبرة صاحبه. ينتصب هذا النص في وجه قارته فيستفزه إلى التجول في عوالمه، يتأمل أسرارته ودلالاته، يوازن بينه وبين غيره من النصوص فيكشف عما فيه من أصالة أو زيف، ويتفحص مواطن الجودة والرداءة فيه فيرد ذلك إلى أسبابه وعلمه. يسلم النص قياده لقارته، فهذا يقدر، قبل غيره، أن يقدم المسكوت عنه في النص اقتداره على استنطاق القول فيه، وهذا، لا غيره، هو الذي يستطيع أن يتعمق عالمه ويفك رمزه ونظامه فيصبح القارئ بهذا الذي يبارسه في النص من فعل القراءة مبدعاً مثل صاحبه، يمتلك النص تملك صاحبه له، وتصبح القراءة - بهذا الفهم - فعلاً إبداعياً يماثل في تراميه وتفوّره ترامي النص وتفوّره.

قد لا تكون هذه لغة عبدالقاهر الجرجاني، ولكنّ هذا هو ما تؤدبه نقوده وأقاويله. لقد توقف - مثلاً - عند أحد ضروب التمثيل مما يندق فيه المعنى ويلطف، وقال فيه «فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، وليس كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس من دنا من أبواب الملوك فتحت له وكان :

من النفر البيض الذين إذا اعتزوا وهاب رجال حلقة الباب قمعقوا

أو كما قال :

تفتح أبواب الملوك لوجهه بغير حجاب دونه أو تملق (٣٨)

هناك اختلاف بين قارئ وقارئ، ذلك هو المتضمن في النص، فثمة من القراء من إذا شرع في قراءة النص استعجله، ومن إذا فرغ من قراءته غادره أو تركه، ومن لا يجاوز في قراءته ما تقع عليه حاسته. إن قارئنا

كهذا لا يعول عليه عبدالقاهر الجرجاني ولا يعول على قراءته، فمثل هذا القارئ سطحي القراءة، يسطح النص من غير أن يتعمقه ويكسر قشرته من غير أن ينفذ إلى لبه أو حقيقته، ويشق الصدفة عنه من غير أن يكون من أهل المعرفة.

وهناك تفارقت بين نص ونص، ذلك هو المتضمن في النص أيضاً، فثمة من النصوص ما هو قريب الغور، وثمة منها ما هو بعيد الغور، وثمة من النصوص ما هو مغلق، ومنها ما هو مفتوح، وهناك من النصوص ما لا يبذل فيه قائله من الجهد إلا أقله، ومن النصوص ما يبذل فيه قائله الجهد كله. الذي يترتب على هذا أن من النصوص ما لا يحوجك في قراءته إلى كد ومشقة، وأن منها ما يستدعي من القارئ الجهد كله. الذي يترتب على هذا أن من النصوص ما لا يحوجك في قراءته إلى كد ومشقة، وأن منها ما يستدعي من القارئ النظر بعد النظر. بلغة قريبة من لغة عبدالقاهر الجرجاني فإن من النصوص ما لا يحتاج العلم بمعانيه إلى «روية واستنباط وتدبر وتأمل، وإثنا هو في حكم الغرائز المركوزة في النفوس» ومن النصوص ما كان من دون معناه «حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر وعليه كم يفترق إلى شقة بالتفكر، وكان درراً في قعر بحر لا لبد له من تكلف الغوص عليه، وممتنعاً في شاق لا يناله إلا بتجشم الصعود إليه، وكامناً كالنار في الزند لا يظهر حتى يقتدحه، ومشابكاً لغيره كمروق الذهب لا تبدي صفحتها بالهوينى بل تنال بالحفر عنها، ويعرق الجبين في التمكن منها»^(٣٩).

٤ : ٥

ليس كل قارئ بقارئ ولا كل قراءة بقراءة. إن القارئ الذي يعتد عبدالقاهر الجرجاني بقراءته لا يستهلك النص بل يستهلكه النص، فينتج بذلك نصاً على نص. هو القارئ الذي يسكنه النص ويسكن في النص، يتجول في ردهاته وينقل بين جنباته، وهو القارئ الذي يقدر ما في النص من ظاهر ومكنون، وينظر إلى النص على أن صاحبه «قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى درّه حتى غاص، وأنه لم يئل المطلوب منه حتى كابد منه الامتناع والاعتياص»^(٤٠) وكذلك فإن القارئ الذي يحل من عبدالقاهر بمحل الإعجاب، القارئ الذي يأخذ بالنص كله، يفككه فيقضه، ويربّه فيعاود بنائه، هو القارئ الذي يقرأ النص كله، فلا يقف عند معناه إلا لينفذ إلى معنى معناه، فتأتي قراءته عامة شاملة، تهتم بالنص من بدأته إلى آخرته، وهو القارئ الذي يهتم كل الاهتمام بما هو في النص أو داخله لا بما يحف به أو بما هو خارجه، وهو القارئ الذي يعرف بعقم سياق النص ونسقه فيضج النص في سياقه ونسقه، وهو - من قبل ومن بعد - القارئ الذي يقدر فاعلية القراءة في النص المقروء فيقدر لذلك ما تفرضه عليه من جهد وعناء وتتطلبه من دقة ولطف، ولقد قال عبدالقاهر الجرجاني إنه «ما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنها يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الحاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتاجان على من زاوهما، والطالب لهما في هذا المعنى ما لا يحتمك ما عداهما»^(٤١). وقال «إذا أعدت الحلبات لجري الجباد، ونصبت الأهداف ليعرف فضل الرواة في الأبعاد والسادات، فهران العقول التي تستبق، ونظامها الذي تمتحن قواها في تعاطيه هو الفكر والروية والقياس والاستنباط»^(٤٢). ونقل عبدالقاهر الجرجاني عن الجاحظ قوله في باب ما في الفكر والنظر من الفضيلة «وأين تقع لذة البهيمية بالعلوفة، ولذة السبع ببلغ الدم وأكل اللحم، من سرور الظفر بالأعدهاء، ومن انفتاح العلم بعد ادمان قرعه»^(٤٣).

إن لذة العلم بالنص قرينة تأمله وتدبره، وإذا ما شئت فقل إنها قرينة قراءته. قد تتطلب هذه القراءة من القارئ ما يمكن أن ندرجه ضمن مكوناته، كأن يكون ذا ذائقة وثقافة ودربة^(١)، وقد تستوجب قراءة النص قراءته بعيون بينته، وقد تستهدي قراءة النص كل ما من شأنه أن يقاربه. وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم إلحاح عبدالقاهر الجرجاني المستمر على الفكر والرواية، والنظر والتدبر، والدقة واللطافة. وعلى هذا الأساس أيضاً يمكن أن نفهم تركيز الجرجاني المتواصل على متعة الكشف بعد النصب والتعب، فذلك كله يشير - كما أخاله - إلى أثر القراءة في النص المقروء، ويشير - وهذا هو الأهم - إلى هوية العلاقة التي تجمع ما بين النص وقارئه، وهي علاقة يتوقف حضور كل طرف منها على حضور الطرف الآخر تماماً كما العلاقة بين النص وصاحبه، ولعل في موقع النص المتوسط ما بين صاحبه وقارئه ما سيظل يشي بعمق علاقته بهما رغم كل ما يمكن أن يقال عن قوة، أو ضعف، هذه العلاقة أو تلك.

وإذا شئت أن أصل آخر الكلام - هنا - بما قلته في أوله فأبين رأي عبدالقاهر الجرجاني، الناقد القديم، في قضية نقدية جديدة، هي قضية علاقة النص بصاحبه - قلت: لقد تصور الرجل العلاقة ما بين النص وصاحبه ضمن تصوره الأعم للعلاقة بين الأركان الثلاثة التي تشكل الظاهرة الأدبية، وهي المنشيء والنص والقارئ. فبدت له العلاقة، موضوع الدراسة، في قوة العلاقة بين المضاف والمضاف إليه، وتصور الجهة التي يختص منها القائل بنصه على أنها النظم، ولما كان النظم توخي معاني النحو في ما بين الكم، وكان النص مدار الأمر فيه على النظم، فقد كان من المنطقي أن تنحصر صلة النص بصاحبه فيها بغيره فيه من نظم.

وإذا ما فرغ المنشيء مما يتوخاه من نظم وصار النص بذلك منجزاً، عندئذ فإن النص يتلقاه قارئه، ووقتئذ فإن لعبد القاهر أن يعلق صلة النص بصاحبه، وأن يوصل لعلاقة جديدة هي علاقة النص بقارئه، وكذا فعل. لقد تصور عبدالقاهر الجرجاني هذه العلاقة في عمق العلاقة السابقة، فلا نص بغير قراءة، ولا قراءة بغير نص. أما القراءة فقد بدت من خلال تصوره فعلاً خلاقاً، وأما القارئ فقد بدأ هو الآخر شريكاً للقاتل في النص موازياً له في خبرته به وتعامله معه.

بقي أن أقول لقد حاول الجرجاني أن يعرض تصوره للعلاقة بين النص وصاحبه فلم يخل بمحاولة من جدة وطرافة، وحاول أيضاً أن يقدم تصوره لهذه العلاقة ضمن إطار من التماسك والتكامل فلا نملك معه إلا أن نقدر أصالة المحاولة وأهميتها، ونعجب بذكاء المحاولة وفطنتها. أما ما يمكن أن يلحظ في المحاولة من نقص أو قصور فذلك أمر لا تنتزه عنه أية محاولة.

الهوامش

(١) عبدالله الغلاني، الخطبة والتكفير، ٢٦-٢٧.

(٢) راجع للاستزادة من علاقة النص بصاحبه محمود الربيعي، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، ٣٠٢.

(٣) راجع تفاصيل ذلك عند قاضل ثامر: اللغة الثانية، ١٣٠، وقارن بما أوردته يوسف نور عوش، نظرية النقد الأدبي الحديث، ٤٤-٤٥.

(٤) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ٨١.

(٥) عبدالله الغلاني، الخطبة والتكفير، ٧٢.

- (٦) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ٨٤.
- (٧) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ٤٩ - ٥٠، الخطبة والتكفير، ٥٢، ٦٢، ٦٣، وفاضل ثامر، اللغة الثانية، ٧٥.
- (٨) مارك أنتوني، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ١٠٣، ١٠٥.
- (٩) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ١٢٠.
- (١٠) محمد مفتاح، دينامية النص، ٣٩.
- (١١) راجع هذا الحفل ضمن ما يعرف بـ «النقد النصي» - Textual Criticism عند Alex premminger Princeton Encyclopedia of poetry and poetics: pp. 849-853.
- (١٢) رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، ٤٨٣.
- (١٣) عبدالله الغضامي، ٥٧.
- (١٤) قاسم المومني، نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، ٦٤، ٦٧.
- (١٥) Geoffrey Strickland: Structuralism or criticism? thoughts on how we read, pp. 35 - 36.
- وراجع:
- Robert scholes: semiotics and interpretation, pp. 39 - 40.
- (١٦) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ٨٧.
- (١٧) فؤاد أبو منصور، النقد البيهوي الحديث، ٣٧٥.
- (١٨) كريستوفر بطرس، التفسير والتفكيك والأندولوجيا، ٨٠.
- (١٩) عبدالله الغضامي، الخطبة والتكفير، ٩٠.
- (٢٠) رولان بارت، لذة النص، ٢٢، ٢٣.
- (٢١) راجع للاستزادة عن نظرية الاستقبال أو التلقي، عبده عيود، التلقي أم الاستقبال أم التقبل؟ ٧، ولزبد من المعرفة عن نقد استجابة القارئ، راجع: ١56 - 67.
- Elizabeth Freund: The return of the reader, reader response criticism, pp. 67 - 156.
- (٢٢) رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، ٤٨٦.
- (٢٣) قاسم المومني، نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، ٧٢.
- (٢٤) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإيجاز، ٣٦٢.
- (٢٥) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإيجاز، ٣٦٢، راجع مصادر فكرة «النظم» في خطاب الجرجاني النقدي عند شكري عياد، كتاب ارسطو طائيس في الشعر، ٢٧١.
- (٢٦) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإيجاز، ٣٦٢.
- (٢٧) راجع تفاصيل ذلك عند مصطفى ناصف، النحو والشعر/ قراءة في دلائل الإيجاز، ٣٤.
- (٢٨) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإيجاز، ٣٦٢، ٣٦٤.
- (٢٩) عبدالقاهر الجرجاني، المصدر نفسه، ٣٦٤.
- (٣٠) عزالدين اسماعيل، قراءة في «معنى المعنى» عند عبدالقاهر الجرجاني، ٤٣، ٤٤.
- (٣١) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإيجاز، ٤٤٥.
- (٣٢) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإيجاز، ٤٤٤.
- (٣٣) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإيجاز، ٣٧٤.
- (٣٤) عزالدين اسماعيل، قراءة في «معنى المعنى» عند عبدالقاهر الجرجاني، ٤٤.
- (٣٥) مصطفى ناصف، النحو والشعر/ قراءة في دلائل الإيجاز، ٣٧.
- (٣٦) مصطفى ناصف، النحو والشعر/ قراءة في دلائل الإيجاز، ٣٧.
- (٣٧) عزالدين اسماعيل، قراءة في «معنى المعنى» عند عبدالقاهر الجرجاني، ٤٣.
- (٣٨) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ١، ٢٦٥، ٢٦٦.
- (٣٩) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ٢، ٢١٠.
- (٤٠) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ١، ٢٧١.
- (٤١) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ١، ٢٧٥.
- (٤٢) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ١، ٢٧٥.
- (٤٣) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ١، ٢٧٤.
- (٤٤) قاسم المومني، أداة الناقد، دراسة في الموروث النقدي عند العرب، ٤١.

المراجع

أولاً: العربية

- رشيد يندجو، العلاقة بين الغارء والنص في التفكير الأدبي المعاصر، بحث منشور في مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني، الكويت، ١٩٩٤.
- شكري عياد، كتاب أرسطو طالس في الشعر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٦هـ/١٩٦٧م.
- عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإحجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م.
- أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبدالمعتمد خلفا، مكتبة القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م.
- عبدالحلله الخالسي، الحظيرة والتفكير (من البيئوية إلى التشريعية - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)، جدة، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
- عبده عويد، التلقي أم الاستقبال أم التثقل؟ مقدمات منهجية لدراسة استيعاب «نظرية التلقي» ومنظومتها المصطلحية في الوطن العربي، بحث مقدم إلى ندوة النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، أربد، الأردن، ١٩٩٤.
- عز الدين إسماعيل، قراءة في «معنى المعنى» عند عبدالقاهر الجرجاني، بحث منشور في مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، القاهرة، ١٩٨٧.
- فاضل تمار، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- فؤاد أبو منصور، النقد البيئي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجليل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.
- قاسم المومني، أداة الناقد، دراسة في الموروث النقدي عند العرب، بحث منشور في مجلة جامعة الملك سعود، المجلد الخامس، (الأدب ١)، الرياض، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.
- نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، بحث منشور في مجلة كلية التربية، العدد الخامس عشر، جامعة عين شمس، ١٩٩١.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢.
- دينامية النص، (تطور وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.
- مصطفى ناصف، النحو والشعر - قراءة في دلائل الإحجاز، بحث منشور في مجلة فصول، المجلد الأول، العددان الثاني والثالث، القاهرة، ١٩٨١.
- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

ثانياً: الأجنبية

(١) المترجمة

- وولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعيد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.
- لعة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- كريستوفر بولتر : Christopher Butler : التفسير والتفكيك، والأيديولوجيا، ترجمة نهاد سليحة، بحث منشور في مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥.
- مارك أنجوت Mink Angenot : مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، دراسة منشورة ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد» ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.

(٢) الإنجليزية

- Alex Preminger, princeton Encyclopedia of poetry and poetics, princeton univ. press, U.S.A., 1977.
- Elizabeth Freund: The return of the Reader: Reader-response criticism, methuen, London, 1987.
- Geoffrey Strickland: Structuralism or Criticism? Thoughts on how we read, Cambridge Univ. Press, London, 1985.
- Robert Scholes: Semiotics and Interpretation, New Haven and London, Yale Univ, Press, 1982.

بواكير النقد الأدبي

من الإنتاج إلى المرجعية الأدبية والاجتماعية

د. إبراهيم عبدالله غلوم*

مقدمة

البواكير النقدية بين ثلاث رؤى

يتسم البحث في بواكير التجربة النقدية في الخليج العربي بقدر غير قليل من الصعوبة، خاصة إذا كان زمن البواكير ممتدا من بدايات هذا القرن وحتى منتصفه. ففي مرحلة زمنية كهذه لم تخضع فنون الأدب لما هو أبعد من التأسيس، ولم تتجاوز زمن المقدمات الأولى. . . وإذا كان فن الشعر قد امتدت به التجارب بخلاف غيره فذلك لا يعني أنه قد خرج من ذلك الزمن أو تجاوز التأسيس. . . فالشعر في هذه المنطقة حتى منتصف هذا القرن لم يخرج عن مرجعيات القصيدة العربية في قواعدها وأطرها الكلاسيكية حتى في أكثر لحظاتها توترا من الواقع، أو مع السلات لدى واحد من أكبر شعراء الوطنية مثل خالد الفرج، أو لدى واحد من أكبر شعراء الرومانسية مثل إبراهيم العريض.

كيف يتسنى البحث عن قضايا النقد ومفاهيم الأدب في ظلام التأسيس وحيرة المقدمات؟؟ هذا سؤال حاولت أن أصدم به نفسي وأن أجابه به بحث مسألة بواكير النقد في منطقة الخليج، ومن الطبيعي أن الأسئلة التي تندأ مع هذه المجابهة ستلح على ما هو تاريخي وستوجه السؤال السابق نحو تداعيات تاريخية لا حصر لها من قبيل متى بدأت تجربة النقد في الخليج، ومن هو صاحب التجربة الأولى. . . وأين وكيف تطورت. . . وهل اتصلت. . . وأثرت. . . وما مؤثراتها في الداخل والخارج إلى آخر ذلك من الأسئلة ذات الإطار التاريخي المعروف في البحث.

* كلية الآداب - قسم اللغة العربية - جامعة البحرين.

ورأى أننا في غنى عن بحث تفاصيل مثل هذه الأسئلة لسبب بسيط وهو أن المرحلة التي نتحدث عنها ونصفها بالتأسيس وتقربها بزمن المقدمات لم تعرف النقد منهجاً ولا رؤية، ولا نستثني من ذلك حتى شاعرنا الكبير إبراهيم العريض الذي كتب الأساليب الشعرية في عام ١٩٥٠ وبعدها الشعر والفنون الجميلة . . . وحين نقول إنها مرحلة لم تعرف النقد فنحن نعني أنها لم تكون لها جهازاً نقدياً مرجعياً تستطيع عره أو من خلاله تأسيس المنهج وإطلاق الرؤية وتحديد المسار الخاص بالتجربة الأدبية في مجتمعات الخليج العربي، واستتار القوانين الأدبية والاجتماعية التي تحكم في تشكيل الأدب . . . فالتقد الذي سيقترن بمجتمعات هذه المنطقة لا يمكن افتراضه فوق أبراج عالية . . . النقد خدين للفكر والفلسفة والاجتماع، وهو يقترن وجوداً بزخم الثقافات المحلية أكثر مما يقترن بالموثرات الثقافية الغربية . ولذا سيكون من الصعب علينا أن نجد نماذج تتجارب مع زخم هذه الكلمة «النقد» فكراً واجتماعاً . وتسعى هذه الدراسة لبحث زمن بدايات النقد من منظور صلتها بالواقع الاجتماعي والثقافي لا بقدر ما تثيره كلمة النقد من مرجعيات معزولة عن الممارسة النقدية على الواقع والنصوص، وإنما بقدر استجابة نماذجها لما يتفاعل على المستوى المحلي من تجارب أدبية، ولما يتلمس من خطوط وملاحق وقوانين فكرية وفنية واجتماعية.

وسنبدا بإزاحة الكثير مما كتب تحت اسم النقد في صحافة الأربعينات والخمسينات في الكويت والبحرين خاصة . فلذلك أول ما يمهّد طريق البحث في مشكلة تأصيل البدايات، وتأطير البواكير في موقعها الفكري والتاريخي . خاصة إذا كنا نفترض في هذه الدراسة أن النقد لا يبدأ من حيث تظهر كلمة النقد، ولا ينشأ بمجرد كتابة مقالة أو بضع مقالات حول النقد، ولا يتمثل النقد - كما رأى البعض - في ظهور المختارات الشعرية^(١) كما لا يتمثل في الإشارات النقدية العابرة لكتاب ريبا لم يكتبوا في جلّ حياتهم سوى هذه المقالة أو تلك^(٢) بل إن النقد الذي نضعه في سياق التأسيس لن يتمثل في تجارب نظرت إلى التجربة الأدبية المحلية نظرة ذاتية مغترية، فلم تخضعها لنظر نقدي من قريب أو بعيد، ولم تستبصرها في سياق الرؤية التوضيحية أو الانطباعية التي نهجتها كما هو حال الشاعر إبراهيم العريض .

إن التجربة النقدية تنظيراً وتطبيقاً لا ترتبط بشيء قدر ارتباطها بجهاز مرجعي مؤسس على الصعيد الاستعماري والأدبي والاجتماعي . فالتقد لا تكتمل له ملامح، ولا يتموضع في أطر وقواعد بعيدا عن سياق التطور الفكري العام . . . ومن البديهي أمام نظرة كهذه افتراض أن المجتمعات العربية في الخليج خلال القرن الماضي، أو في بدايات هذا القرن لم تشهد وجوداً حقيقياً للنقد، فقد كان المرجع الذي يحتمك إليه الذوق آنذاك هو العرف والقطرة أو السليقة، وقد يجتمع مع ذلك شيء من أثر الحيرة والتجربة والتراكم الذي ينتج عن الارتباط مرجعياً بمواصفات القصيدة العربية الكلاسيكية، وكل ذلك لا يشكل - مرجعياً - أية ملامح للنقد ويمكن تفسير غياب النقد في المجتمعات العربية القديمة - ومنها العصر الجاهلي - بذات الفكرة أيضاً .

ولكي نتبعد هذه المقدمة عن أي تعسف يواجه المرحلة التي نحن بصدد دراستها بما لم ترتب به تاريخياً وثقافياً سنفترض ثلاث رؤى في إنتاج التجربة النقدية لأي مجتمع، ثم سنرى تفرعاتها من خلالها :

الأولى : رؤية نقدية شاملة وخلقة ترتب بالإبداع الفلسفي وبالكشف النظرية الفكرية في مجال القيم والمعرفة . . . سواء كانت اكتشافاً فعلياً أو إضافة وتنويعاً أو تداعياً لكشف سابقة، وهو ما نجد في الرؤى والمذاهب النقدية العالمية التي تشكلت منها مرجعيات النقد العربي الحديث، كما نجدّه أيضاً - وإلى حد كبير

عام الفکر

- في نقد بعض البلاغيين العرب القدامى وخاصة عند القاهر الجرجاني . ويرتبط الجهاز المرجعي في هذه الرؤية بمجمل التراث النقدي والفلسفي القديم والحديث ، مع إمكانية ظهور محاور أو بؤر من بين كشف هذا التراث ، تكون لها أولية التأثير والاستدلال بأفاق الرؤية الجديدة .

الثانية : رؤية نقدية تعتمد حساسية الاستيعاب والتمثل لما أنجزته الرؤية الأولى ، وهي رؤية قد تلجأ إلى التنظير فلا تخرج عن نطاق التعريف بالنظريات والمذاهب كما فعل الدكتور محمد مندور في بعض كتبه النقدية النظرية . وكما فعل الكثير من النقاد الأكاديميين من أمثال د . محمد غنيمي هلال ود . صلاح فضل ، ود . رشاد رشدي وغيرهم . . وقد تلجأ إلى التطبيق والاستجابة النظرية التي لا تخلو من ابتكار أو التي تتداخل مع حساسية مرهفة تصيخ بدقة شديدة لمقولات في المعرفة أو الفلسفة أو لمقولات الرؤية الأولى التي أشرنا إليها . فتأخذ منها ما يكوّن جهازها المرجعي . وتتطلق من ثم نحو التجارب الإبداعية العربية والمحلية ، فتؤسس من خلالها وبوعي منها ما يعزز حاضره الرؤية الأولى ، وما يؤكد كشفها . فلا تذهب بذلك أبعد من التطبيق الخلاق . وهو مذهب له حيوية بدون شك لأنه يشكل مجمل تجربة النقد العربي الحديث ابتداء من طه حسين والعقاد والمازني ومروراً بمعظم الأصوات النقدية التي ظهرت في البلاد العربية منذ منتصف هذا القرن وحتى الفترة الحالية .

الثالثة : رؤية نقدية متماهية تعتمد ذات الحساسية التمثيلية ، وتركز على الاستجابة لمرجعيات الآخر لكنها حين تذهب إلى النقل النظري من هذا الآخر يضطرب بها المسار ، وخاصة حين تجتريء النقل أو تبسرها من المظان دون فهم شامل لسياقها الفكري والفلسفي العام . وحين تذهب إلى التطبيق نراها مرتدية أفعى الآخر بصورة مباشرة أحياناً تصل إلى درجة الاختلاس . وبصورة غير مباشرة أحياناً أخرى تصل إلى درجة تماثلها مع الرؤية الثانية التي أتينا عليها منذ قليل ، والتي اعتمدت حساسيتها النقدية المرهفة ركيزة في التمثيل والوعي . وفي كلا الحالتين لا تستطیع هذه الرؤية فك أسرها بالآخر . إنها معجبة به دون أن تصرخ بذلك . منبهة بأدائه وأليساته النقدية والمعرفية بصورة متخفية ، وتذيع هذه الرؤية في تجربة البدايات غالباً ، « بدايات ظهور النقد » . وربما بدايات الكتابات النقدية لدى نقاد أصبحوا فيما بعد نقاداً كباراً تجاوزوا مثل هذه الرؤية المتماهية . كما تنتشر هذه الرؤية وعلى نحو مضطرب فيما يسمى بالنقد الصحفي الذي ينتشر حالياً في الملاحق والصفحات الثقافية .

ولابد من الإشارة إلى أن هذه الرؤى الثلاث قد تتداخل ، أو قد تتناسل من بعضها . . فالرؤية الثانية التي تعتمد حساسيتها النقدية المرهفة لا تنحصر دائرتها في نقدنا العربي الحديث بل نجدتها كثيراً في أمثلة من النقد العربي والعالمي ، وقد تشف هذه الرؤية ، ونتجه في تطبيقاتها بوجه خاص عمقاً نحو تعزيز جوانب نظرية هامة أو نحو صياغة مشروع ثقافي/ نقدي كبير على المستوى القومي أو الإقليمي . كما نجد ذلك لدى أدونيس ومحمد بنيس ود . جابر عصفور ود . ادوارد سعيد وغيرهم ، كما أن الرؤية الثالثة قد تكون مرحلة ، وقاعدة ابتداء لدى كثير من النقاد تمهد للدخول في الرؤية الثانية ، وبهية لها كما هو الحال لدى كثير من النقاد الذين بدأوا مع الصحافة وانتهوا إلى شيء من التخصص في متابعة الأهمال الإبداعية بالتعريف والنقد ، وكما هو الحال لدى عدد من الأكاديميين الذين بدأوا ينقلون من التراث العربي القديم أو من التراث النقدي الأوروبي ثم انتهوا إلى محاولات نقدية تطبيقية لها قيمتها دون شك .

وفي سياق هذه الرؤية الثلاث نرى تجربتنا النقدية في مجتمعات الخليج خلال النصف الأول من هذا القرن وقد تموضعت في إطار الرؤية الثالثة المتذبذبة بين الذات والمرجعية الأدبية والاجتماعية، الأمر الذي يعني أن مدخلنا لمطالعتها ودراستها إنما يتسم من خلال ما تستصعبه هذه الرؤية من ملابس أو مظاهر تدل على الاضطراب والحيرة وعدم الوضوح بل إنها تدل على التناقض والصراع الاجتماعي الذي كان عليه المجتمع إبان ظهور نماذج هذه الرؤية النقدية .

ونحن أمام ثلاثة نماذج للتجربة النقدية في الخليج في فترة النصف الأول من هذا القرن، تدخل جميعها في سياق الرؤية الثالثة كما أوضحنا وهو سياق التهاهي والانزواء وراء الآخر بوصفه مرجعاً قابلاً في وعي هذه النماذج. وسيذهب التهاهي بالآخر إلى الحد الذي سيجعل بعض النماذج تعبيراً عن صراع اجتماعي مستمر لا يمنحه مجتمع تلك الفترة الحرية الكاملة في الظهور. فالتقد كما ذكرنا من قبل دال على صراع الأفكار والقيم. يذهب إلى النظريات حقاً وإلى النصوص لكن هذه النظريات والنصوص لا بد أن تحيل إلى ما يبلوره الواقع الاجتماعي من أفكار وأشكال تعبيرية وصور متباينة. وهو بذلك لا مناص له من التورط في الصراع الدائر بين الفرد والمجتمع والسلطة، والدين والتراث والمعاصرة والقوانين إلخ .

ولقد ظلت مجتمعات الخليج منذ تلك الفترة تخلو من الأحزاب السياسية والجماعات الاجتماعية والفكرية المعلنة . . على خلاف ما حدث في البلاد العربية الأخرى كعمور وسورية وتونس والمغرب التي عاشت انفتاحاً سياسياً وثقافياً دفع المثقفين إلى صفوف الأحزاب والتجمعات السياسية والفكرية. وجعلهم من ثم يندخلون حواراً نقدياً متصلاً على كافة أصعدة الثقافة . . في السياسة والمجتمع والدين والأخلاق والأدب إلخ . . ويمكن ملاحظة ذلك منذ الممارك الأدبية الطاحنة التي انفجرت حول تجربة أحمد شوقي أو حول تجربة الشعر الحديث أو حول قضايا الالتزام والثورة والواقعية والفن للفن . إنه حوار حاد وساخن، تنبعث حداثته وسخونته من حدة الصراع السياسي وسخونة الواقع الاجتماعي والثقافي الذي كان يلهث وراء تجاوز عتبات العصر الحديث .

وما من شك في أن النقد في أجواء متفتحة كهذه لن يتزوي وراء الأقنعة، ولن يتستر وراء مرجعيات يتنكر لها، ولن يتخذ لغة المهادنة والمصالحة . . سيكون له مرجعية محددة بدون شك شأنه في ذلك شأن أي نقد في أي مجتمع آخر، وسيكون له لغة تتسم برغبة عينية في إزاحة قديم تنك أو جديد يتخايل، أو تتسم برغبة في الطلوع بتيار جديد أو التبشير بأفق مغاير . . سيكون له ذلك طالما أن كلمة النقد لن تحاصر بعزلة مباشرة من سلطة أو دين أو أخلاق أو تقاليد . لقد حدث مثل ذلك إبان فترة الصراع السياسي والفكري في مصر منذ بدايات هذا القرن . وقد لاحظ الذين عايشوا تلك الفترة أن نقداً يقترن بالحرية ورغبة التحقق الفردي لا بد له من أن يزيع الأقنعة مرتين: مرة من وجه الناقد صاحب الرؤية وأخرى من وجه المنقود. ولحل قراءة «الديوان في الأدب والنقد» للعقاد المازني خير مثال على ذلك. فهو يرينا الناقدين غير متواردين بما يخفي عقيدتهما وأفكارهما ونظريتهما في الشعر والأدب والحياة والسياسة والدين والأخلاق، وهو يرينا المنقود (أحمد شوقي والمنفلوطي وأمثالهما) وقد أزيجت عنهما الأستار الكثيفة التي تحول دون رؤيتهما في حالة من الجمود والصنمية .

وإذن فإن حقيقة اقتران النقد بالحرية ثابتة، إذا كان شاهدها الإيجابي ما ذكرناه في عجالة فإن شاهدها السلبي هو الوسط الاجتماعي والثقافي الذي عاشته النماذج الثلاثة التالية التي تشترك في ملامح وتختلف في ملامح حسب تعبيرا عن حساسية الانزياح بالواقع الاجتماعي المحلي في مشاهدته الثقافية المفتحة، المتحررة:

النموذج الأول

النموذج المتماهي المعزول بحتمية الصراع بين القديم والجديد. ويتمثل في جملة من الكتابات النقدية الصحافية التي تركزت حول إشارة قضايا ذات طابع نظري غالباً كما سنلاحظ ذلك. وقد نشرت في جريدة البحرين وصوت البحرين وفي البعثة الكويتية وكاظمة والرائد ونحوها من صحف تلك الفترة.

النموذج الثاني

النموذج المتماهي المعزول برومانسية ومثالية متعالية على الواقع الثقافي المحلي ومتعاقبة مع واقع ثقافي وإبداعي أبعد وأرحب وأكثر شمولاً. ونرى هذا النموذج في تجربة الشاعر الكبير إبراهيم العريض، وفي كتاباته النقدية التي شارف بها على نهاية فترة الخمسينات. وإذا كان قد دخل بعضها في عقد الستينات فلها روحاً ومنهجاً لم يخرج عما كان عليه العريض في العقد الرابع والخامس. من ذاتية ومرجعية كونت نقده الانطباعي.

النموذج الثالث

النموذج المتماهي المندمج في الصراع الاجتماعي والثقافي المحلي والعربي على السواء. ونرى هذا النموذج في أول تجربة نقدية عملية متصلة بالحوار حول قضية الأدب في البحرين ومنطقة الخليج، وحول قيمة ما يكتبه الشاعر في هذه المنطقة، والخطوط العريضة أو المسار العام الذي تتحرك فيه القصيدة آنذاك وقد تمحورت هذه التجربة حول شعر عبدالرحمن قاسم المعاودة الشاعر البحريني المعروف آنذاك بتوجهه نحو قضايا الشباب والوطن والمجتمع. فقد نشر عدداً من الرباعيات التي يعارض أو يحاكي بها رباعيات الخيام الشهيرة، فتصدى لها أحد المثقفين بالنقد ومن ثم بدأت تجربة حوار نقدي لم تشهده الصحافة ولا المجتمعات في الخليج من قبل.

وسنستعمل كثيراً على دراسة النموذج الثالث، لا من أجل التعبير عن الانحياز لها من الوجهة النقدية وإنما من أجل صياغة السؤال المنهجي لهذه الدراسة، وهو ما مدى انفتاح رؤية النقد حين ترتهن بانفتاح في المجتمع والثقافة؟ وماهي حدود الانزياح أو التماهي حيثتد في الآخر (المرجعية) وماهو دورها الحقيقي؟.. هل هو دور معرفي نقدي أو هو دور اجتماعي وثقافي عام؟ وفي كل ذلك.. هل كانت مرجعية الانفتاح لهذه التجربة دالة فعلاً على ضرورة ظهور تجربة النقد في مجتمع البحرين والخليج آنذاك؟

هذا سؤال في صيغة مجموعة من الأسئلة لا يطرحها النموذجان الأول والثاني بمقدار ما يطرحها النموذج الثالث، ومن هنا وبعيدا عن أي تفاصيل تاريخية فلنأخذ سنعتبر تجربة النموذج الثالث هي البداية الفعلية لتجربة النقد. كما ستوقف عندها بوصفها نموذجاً فكرياً لأستلثنا النقدية الراهنة. ولن تغفل خلال ذلك أن نسوق تجربة هذا النموذج في سياق المقارنة مع النموذجين الأول والثاني. كما لن تغفل تداعيات الظرف الثقافي العام للفترة. ولذا فلنأخذ سنوقف أولاً من النموذجين الأولين لنتسهي بعد ذلك إلى التجربة النقدية المندمجة في الصراع الاجتماعي والثقافي والمتعمورة حول شعر عبدالرحمن المعاودة.

النقد بين المجتمع والصحافة

الانزياح نحو القديم والجديد

محور الخطاب النقدي في هذا النموذج الأول يتراوح بين الذهاب إلى القديم والدفاع عنه والتذرع به أو الذهاب إلى الحديث والتعلق به إما هجوماً على ذلك القديم ومحاولة الكشف عن جموده . أو شروعاً في صياغة هذا الجديد ومحاولة التعريف بأفكاره وفنونه . وتتوزع النتائج في سياق هذا النموذج فوق مجموعة كبيرة من الكتابات معظمها في الصحافة وقليل منها تضمنته إشارات بعض الكتاب في أنشطة أخرى أبرزها كتاب عبدالعزيز الرشيد «تاريخ الكويت» في جزئه الثاني بوجه خاص . وفي كل ذلك تبرز ظاهرة أساسية وهي انزياح صيغة الصراع الاجتماعي الديني والثقافي والفكري في صيغة الصراع بين قديم وجديد ، وكان «القديم» و«الجديد» عنوانان أو رمزان لمجموعة متعددة من الثنائيات التي لا يصرح بها المجتمع ولا يسمح بظهور ملاحظتها المباشرة ، وهي ثنائيات مغنية بحكم الضبط الاجتماعي والسياسي وطبيعة التركيب الاجتماعي والثقافي والديمغرافي المزدوج والمتنوع لسكان منطقة الخليج . فهناك السنة والشيعية والحضر والبدو ، والقبائل المقيمة والأخرى الوافدة ، والعرب المنزاحون من قلب الجزيرة العربية والأخرون المنزاحون من المناطق والسواحل المجاورة كالعراق وإيران .

وهناك ثنائيات قومية ، ومذهبية تقيم الفواصل بين ترومت وتزومت وسلف وسلف وتحلف وتحجرو الخ . ذلك مما ورثته مجتمعات الخليج من تكوينات القرن الماضي . وخاصة بعد انتهاء مرحلة الدويلات ، واستقرار أشكال الحكم ، وقيام معاهدات الحماية مع بريطانيا ، وتثبيت شكل الخارطة السياسية للمنطقة .

وبما لاشك فيه أن ظهور الصحافة في البحرين والكويت من أهم عوامل اشتداد حركة الانزياح ، وربما انكشاف ما ظلت تستبطنه هذه الحركة من أفكار استهدفت توجيه النقد إلى المجتمع والثقافة والأدب . وقد ظلت الصحافة تقف وراء دخول مجتمعات المنطقة إلى عتبات العصر الحديث نظراً لازتيادها بتداعيات «المجتمع الحديث» بدءاً من التعليم وشيوع الوعي والقراءة ومحاربة التخلف والجمود ، ومروراً بدخول المطابع والكتب والصحف والمجلات وظهور المكتبات والتعرف على الفنون الحديثة والأفكار الجديدة في السياسة والأخلاق والدين والاقتصاد . وانتهاء بمعرفة الآخر بكل ما يعنيه هذا الآخر من اختلاف وتناقض أو من إعجاب وتسامح . ولم يكن هذا الانفتاح الثقافي في الربع الأول من القرن الحالي يعني نهاية للمجتمع التقليدي . بل العكس . . لقد أثار الإقبال على جديد العصر استفزاز ذلك المجتمع ، فتحيا المثقفون التقليديون بمواقف أكثر صلابة ، سنجدها تنعكس على السياسة والمجتمع والثقافة في آن واحد .

ففي السياسة يزداد التحالف التقليدي بين التجار والأعيان من جهة والسلطة التقليدية السياسية من جهة أخرى . . في الكويت مثلاً عبر هذا التحالف عن قوته في حادثة هجرة تجار اللؤلؤ التي ذكرها عبدالعزيز الرشيد ، والتي جعلت الحاكم (مبارك الصباح) يرضخ لشروط التجار والأعيان ويذهب إلى البحرين مغتدراً عياً بدر منه بعد منعه الغواصين من البحر .^(٤) لقد صكت هذه المصالحة تحالفاً بعيد الأثر بين السلطة والثقافة التقليدي في الكويت ، نجد له امتداداً قوياً في البحرين حين انعقدت صيغة التحالف مرة أخرى في الحركة التي قادت إلى خلع الحاكم من قبل الإنجليز (الشيخ عيسى بن علي الخليفة) فبعد سلسلة من الأحداث

عالم الفكر

الاجتماعية والسياسية يتقدم التجار والأعيان ذوي الاتجاه الإصلاحى التقليدي بمطالب من شأنها إصلاح الوضع الإداري والاجتماعي وتوثيق شكل التحالف مع السلطة السياسية، وقد كان من بين ذلك إقامة مجلس شورى يضم أولئك الأعيان.

وفي الثقافة وجدت السلطة التقليدية أن حليفها الأهم هو المثقف التقليدي الذي يتذرع بالهوية الإسلامية والعربية، ويرفع شعار الإصلاح في شئون الإدارة والقضاء والتعليم ونحوها، ولعل أمثلة ذلك واضحة في ظهور عدد من الشيوخ والأساتذة الذين يمثلون النخبة التقليدية المثقفة من أمثال الشيخ يوسف بن عيسى القناعي، والشيخ عبدالعزيز الرشيد في الكويت، والشيخ عبد الوهاب الزباني في البحرين. مثل هذا النموذج للمثقف آنذاك سيقف في منطقة وسط بين تيار إسلامي متشدد يطلق التكفير على أدنى مبادرات الإصلاح والنهوض، وبين تيار مندفع ومناهض بصورة غير مباشرة لأشكال التحالف القبلي مع السلطة نجد آثاره جلية في أحداث سنوات العقد الثالث من هذا القرن في البحرين خاصة.

وإذن فإن المجتمع الذي ظهرت فيه كتابات النقد من خلال الصحافة مجتمع تقليدي رغم شعارات الإصلاح، ومواجهة التزمت، ومهاجمة أصحاب الخزعبلات التي رفعت لواءها بقوة مجلة «الكويت» لعبدالعزیز الرشيد. إن الصحافة شأن ثقافي مستحدث يفتح نوافذ المجتمع على الآخر، ويهيئ الفرصة لدخول الجديد بدون شك، ولكن يستعصي على هذا المجتمع التقليدي القبول بكل ما تنفتح عليه الصحافة والثقافة. وهكذا كان الواقع أمام مفارقة: مجتمع صلب الأحكام والمعايير والتقاليد، وصحافة متزاخية متوثبة لم توضع لها بعد القوانين الكافية للرقابة عليها حتى فترة الخمسينات^(٥).

وتقف تفاصيل الصورة السابقة حول ظاهرة انزياح قضية الصراع بين القديم والجديد في مجمل الخطاب الثقافي والنقدي للصحافة الكويتية والبحرينية، وتتجل الصيغة الحقيقية لهذه القضية في أن القديم هو المجتمع نفسه والجديد هو الصحافة نفسها. بكل ما كان عليه خطابها الثقافي. ففي المجتمع لم يكن الصراع قابلاً للظهور إلا حين يبلغ القهر الاجتماعي درجة قصوى تقتضي اجتراح عوامل الضبط والكبح مهما كانت قوية. كما حدث مع ردود فعل منع تجارة الرقيق والحوادث الطائفية المتفرقة على امتداد سنوات هذه الفترة. وفي الصحافة لم يكن ممكناً إتاحة الفرصة الكاملة لظهور ذلك المكبوح، المقيد بالضوابط^(٦)، ومن هنا استقطبت قضية الصراع بين القديم والجديد انزياح الكثير من المكبوح والمقيد، وأصبحت عنواناً لكل ما يطرح آنذاك، ورغم أن الخطاب النقدي الذي صاغها لم يكن يتذرع برموز وتوريات، ولم يتخذ صوراً بعيدة عن الواقع، إلا أن جميع المثقفين الذين أرادوا الطلوع بموقف تحرري بعد موقف الإصلاح كانوا يرمون بحجرهم إما في مواجهة رموز الإصلاح التقليدي. أو في الدعوة إلى الظهور بأفق مغاير وجديد في مجال الأدب. كالدعوة إلى النقد أو كتابة القصة والرواية والمسرح، والتعريف بها بوصفها فنون التعبير عن معضلات المجتمع.

حين ظهرت جريدة البحرين لم تكن القصة ولا المسرح من الفنون المعروفة، وإذا ظهر منها بعض أمثلة ففي حياء وحذر شديدتين، وقد حرصت الجريدة بدفع قوي من صاحبها ومؤنسها عبدالله الزائد على أن تواجه المجتمع الذي يحفر القصص والتمثيل بدعوة لأهية لظهور هذه الفنون. وكأنها تقصر لمستقبل هذا المجتمع التقليدي ضربة قوية عبر فن القصة والمسرح. وهكذا فقد تميز احتضان جريدة البحرين لبعض الفنون الحديثة وخاصة «فن القصة القصيرة» بالحرص على تدعيم تحارب بعض الكتاب في القصة القصيرة

بعدد من المقالات النظرية التي تبرز الأصول الفنية للقصة القصيرة، وتلمس بعض قضاياها الأدبية التي لابد أن يعي كاتب القصة جوانب أساسية فيها .

وفي أول مقال نقدي تنشره الجريدة بعنوان «لماذا نقرأ القصص» سنجد ثلاث نقاط أساسية تؤكد على وعي صاحب المقال بفكرة الانزياح التي يؤديها الحديث عن فن القصة في مجتمع تقليدي ينظر إلى فن القصة نظرة دونية . . أولها : أن الكاتب ينقض فكرة ارتباط القصص بالتسليّة والترويح عن النفس والمتعة، ويؤكد أن وظيفة الفن القصصي أرفع من ذلك وأسمى لأنها تتجه إلى إثارة النفوس بالمعاني الجادة والعميقة، وإيقاظ الغرائز، وإشباع الأحاسيس الدفينة وهي أهداف بعيدة عن طلب اللذة والتسليّة .

وثانيها : أن القصص تخطط لفكرة الإسقاط والتقمص التي هي من وسائل الإشباع النفسي . . فالتقاليد والأعراف تحول دون تحقيق الكثير من الرغبات لكن القارئ حين يتدمج متممها شخص القصص يتمكن من تحقيق رغباته الممنوعة .

وثالثها : أن القصص تعرض النقص الكبير الذي يشعر به القراء إزاء الحياة بتوسع معانيها ومطالبها^(٧) . وتكمن أهمية هذا المقال في أنه يصطدم مع القارئ العادي، ومع الوعي العام في المجتمع التقليدي . . فالأول مضغوط بالشائع عن القصص من أنها وسيلة تسليّة، وقد اصطدم صاحب المقال مع ذلك بعنف ورده بمنطق إيقاضي واعي بالوظيفة الاجتماعية والنفسية للقصة . والثاني مضغوط بالضوابط والتقاليد وقد رأى المقال أن القصة تخترق ذلك وتتجاوز عنه بوسائلها الفنية . وفي الحالين تظهر نبرة خطاب تعليمي يستبطن ظاهرة اعتناق الجديد «فن القصة» ويستشرف الإمكانيات الهائلة لهذا الفن في مواجهته للمجتمع التقليدي، واختراقه لأحكامه ومعاييره . وهو ما نراه في مقال نقدي نظري آخر بعنوان «أثر القصة في تربية الأطفال»^(٨) .

تنتقل نبرة الخطاب التعليمي (في مقال آخر نشر لباحث من عدن لم يذكر اسمه) إلى المستوى الفني فيعني أولاً بمسألة المصطلح «القصة» و«الرواية» والفروق الفنية بينها، والتي يحددها وحدة الحدث والشخصية والعاطفة مع الأولى، وتنوعها وتوزعها مع الثانية . ثم يمضي مع بعض أصول وقواعد القصة، وبنائها الذي يحدده في التمهيد والخطة والميكل والحل . ورغم التباس مصطلح فن القصة القصيرة بالفن القصصي عامة لدى الكاتب إلا أنه يبرز ملامح فنية هامة لهذا الفن الجديد، ويصحح مفاهيم خاطئة، ويؤكد عدم سهولة هذا الفن .

وقد اشتد الهاجس التعليمي في الخطاب النقدي الذي أتت عليه جريدة البحرين مع فن القصة في مقال آخر بدون توقيع تحت عنوان «القصة وأثرها في المجتمع» وهو مقال يعبر عن شعور قوي من أبناء جيل الفترة بضرورة خلق أدب القصة القصيرة في الحركة الأدبية البحرينية، بينما أدب القصص تاريخ حافل بجلائل الأحداث في الأدب العربي القديم والحديث^(٩) .

ولن نستطرد كثيراً في عرض مؤشرات انزياح الجديد في الخطاب النقدي النظري الخاص بالفنون الحديثة، فغاية الأمر في تتبعنا لمساره إنه كان يستقطب الاتجاه إلى المخايرة ويواجه التقليد لا بأسلوب مهاجمة القيم والأحكام التقليدية في المجتمع . وإتنا بأسلوب الدعوة إلى استحداث الفنون القادرة على تمثيل المجتمع بمختلف مشاكله وقضاياها . وكذا فإننا لن نطوّف كثيراً مع مؤشرات انزياح القديم في الخطاب النقدي خلال

عالم الفكر

هذه الفترة . فقد ذكرنا سابقاً أن القديم يتمثل في صلابة المجتمع التي قدر للصحافة أن تدخل معها في صراع مستمر ومنقطع ، خفي وظاهر . ورغم ذلك فقد عبرت بعض الآراء المبكرة لكتاب يعدون من رواد الحركة الأدبية والنقدية في المنطقة أمثال عبدالرزاق البصير، عبرت عن انزياح واضح للقديم بصورة متزمتة وغير واعية تمثلت في الاستهانة بفن القصة والرواية واعتبار بعض أعماله الشهيرة أعمالاً فارغة،^(١٠) وقد تكرر انزياح القديم في وعي هذا الكاتب فيما كتبه عن مفهوم النقد في مجلة كاشطة عام ١٩٤٨ . حيث قصر معناه على معرفة الجيد من الرديء مبتعداً بذلك عن وظيفته الفكرية والجمالية ودوره في تحديد روح التجربة الأدبية وملاحمها وتياراتها المختلفة .

وقد لا نأخذ على كاتب يمثل أهمية عبدالرزاق البصير آراءه المبكرة تلك . فقد جاءت في مرحلة دقيقة من تطور التجربة الأدبية ، لم تعرف فيها بعد فنون القصة والمسرحية ولم يكتب النقد المندمج اندماجاً كلياً في الحركة الأدبية . وكان كثيراً من كتابنا (ومنهم البصير بدون شك) يبحث عن الجدية الظاهرة فيها يكتب آنذاك، ويحرص على أن تتلقى الأجيال نتاجاً أدبياً يذهب مباشرة إلى الموضوعات الكبيرة والقضايا الأساسية دون لف أو دوران . إن الحوار النقدي حول «القديم» و«الجديد» في هذه النماذج لا يركز فوق أرضية الممارسة النقدية ، أو التجربة الأدبية . فالذين يتحدثون عن هذه القضية متقفون مجرّفهم اهتمامات شتى بالأدب والسياسة والثقافة عامة من أمثال عبدالله الزايد في البحرين ، وعبدالرزاق البصير في الكويت ، إنهم يعمرون على قضايا الثقافة في سياق تكوينهم الثقافي المبكر، ولذا قد يتوارون خلف توقعات مستعارة ، وقد ينزلقون إلى مواقف متناقضة كما رأينا . لكنهم في مجمل الأمر يواجهون بأسلحتهم ومقارباتهم حول القديم والجديد أطرافاً تتباطن خلف مفردتي القديم والجديد ، وتتستر خلفها بوعي أو بغري وعي .

وفي كل الأحوال سنرى أن قضية الصراع بين القديم والجديد لم تكن تمسّد صراعاً حقيقياً في مجتمعات الخليج العربي . . لقد كانت مجرد قضية مزاحية في سياق ظهور الصحافة وتزايد نشاطها الثقافي . . فقد كان يقف وراء هذه الصحافة شخصيات ذات صلة وثيقة بالسلطة السياسية ، يدخلون معها في تحالف طبيعي غير مباشر ويعبرون من ثم عن ازدواجية ثقافية . . فهم مع السلطة وهم أيضاً مع الجديد القادم الذي يشر به العصر الحديث ، وتدل عليه مؤشرات الانفتاح على الآخر . ولعل من أهم الأمثلة ذلك الخطاب الثقافي الإصلاحية الذي كانت عليه مجلة «الكويت» لعبدالعزیز الرشيد ثم كتابه الهام في التاريخ الثقافي والسياسي للكويت بعنوان «تاريخ الكويت» الذي صدر في العشرينات (١٣٤٤ هـ) .

لقد كانت مجتمعات الخليج العربي تنهض من غفوتها بتدريج وببطء . ولم تدخل بعد مرحلة الطفلة (بعد الخمسينات) . ولذا كان الجديد يتسلسل دون تطرف ، وكان الشعراء يواجهون المتزمتين في المجتمع بالنقد الشديد (تجربة الشاعر صقر الشبيب مثلاً) لكن ذلك يحدث وفق سنن التطور الطبيعية لمجتمع في طور النهوض . أما قضية القديم والجديد فلم تكن قضية صراع فكري تتصل لها جذور بواقع اجتماعي أو ثقافي أو أدبي في مجتمعات الخليج . وإنما كانت قضية تنزاح في سياق رفاة خطاب المثقفين ، وبحشوم الدائب عن منابع يواجهون بها قضية الصراع المستتر داخل المجتمع نحو مشاغل ثقافية بعيدة تتأطر بالجدية والانزمام .

وهناك تجربة دالة في هذا السياق نجدها في جريدة البحرين ، فقد ثارت قضية فكرية بين أحمد أمين وزكي مبارك حول القديم والجديد أو الأصالة والمعاصرة ، وكيف يمكن تجديد الأدب؟ استلهاً من التراتز أم توجهها

خالصاً نحو الجديد. هذه قضية لا نرى لها صلة بالثقافة المحلية لمجتمعات الخليج لأن مجال الدراسة الأدبية والبحث الفكري لم يعرف بعد في هذه الثقافة، لكن أصول هذه القضية معروفة في كتابات جيل طه حسين والعقاد وهيكل وأحمد أمين وغيرهم. . . وعلى الرغم من ذلك فإن كتاب جريدة البحرين يذهبون نحو هذه القضية ويناقشونها دون أن يكون لهم أدنى ممارسة فيها. فيذهب عبدالرزاق البصير في حوار النقدي مع عبدالرحيم روزي نحو الأخذ بمنهج أحمد أمين بينما يذهب الآخر في الأخذ بمنهج زكي مبارك. وهنا سنصطدم مع تناقض صريح في مجمل الخطاب الذي دلت عليه مقالات الكاتين، فالأول يدعو إلى تحرر الأدب وانفتاحه وعدم الاقتران الأبدى بياض لا يتناسب مع الحاضر. بينما كان قبل ذلك لا يعترف بقيمة الفنون الجديدة كالأرواية والقصة. والثاني سيأخذ بمنهج زكي مبارك بينما ستره يدافع عن تجديدات عبدالرحمن المعادة في رباعياته في سياق النموذج الثالث الذي سيأتي ذكره في الدراسة.

وإذن فإن ناذج الخطاب النقدي والثقافي الذي يصب في إطار قضية القديم والجديد ناذج تصدر عن نماء في نموذج آخر من الخطاب النقدي والثقافي، وهو النموذج المتحقق عن أصالة وتجربة وممارسة في مصر بوجه خاص. لقد نشأ المسرح هناك فكان من الضروري الأخذ به وظهرت القصة والرواية فظهرت دعوة إلى ظهورها في البحرين والكويت، وظهر النقد بمعاركه الفكرية فكانت الدعوة إلى ذلك تصل إلى حد افتعال قضاياء ومشكلاته.

لقد كانت مجتمعات المنطقة في العشرينات والثلاثينات والأربعينات تجمّع تحت صراعات سياسية واجتماعية دقيقة جداً، وكان التكوين الإداري والسياسي والثقافي للسلطة يعاني من مشاكل خطيرة بعضها يتصل بتوتر الصراعات المحلية وبعضها يتصل بتوتر العلاقة مع الآخر المترص بالمنطقة. الإنجليز من ناحية، وليران والعراق من ناحية أخرى. لكن الواقع الثقافي لم يكن قادراً على استبطان مثل هذه المشاكل أو القضاياء، ولم تكن الحريات آنذاك تسمح بمناقشة مصائر علاقة السلطة بالإنجليز والشعوب وبالقضايا القومية والوطنية. وحين تطاول بعض مثقفي الفترة بالتدخل تعرضوا لأشكال حادة من العقاب. كما تدل على ذلك ما آلت إليه الحركة الوطنية الإصلاحية في الكويت والبحرين. وهكذا فإن مثل هذا الظرف السياسي والثقافي لم يكن يضع ناذج الخطاب النقدي حول القديم والجديد إلا في سياق التناهي والانزياح. التناهي الذي يجعلها تزيّن مرجعياً بثقافة أخرى وممارسة أدبية أخرى (تحدث في مصر غالباً) تذهب لتقمص بعض أدوارها في الصراع. والانزياح الذي يجعل خطابها المستنبت دالاً على محاولة لا واعية للانصراف عن قضاياء الصراع الثقافي الحقيقية نحو صراع ليست له ممارسة على صعيد الحركة الثقافية في الكويت والبحرين.

تجربة إبراهيم العريض النقدية

نموذج الخطاب النقدي المعزول بالمثالية الرومانسية

يتمثل هذا النموذج في تجربة الشاعر إبراهيم العريض مع النقد، وهي تجربة تأتي في نهاية الفترة المعنية بالدراسة إلا أننا نرى ضرورة للتوقف معها من أجل تحديد مسارها وملاحها الهامة في سياق حركة الناذج الثلاثة، وصلاتها المتداخلة والمتقاطعة قريباً وبعداً من مرجعيتها في الواقع الثقافي والأدبي المحلي، أو ذهاباً وتقليداً من مرجعيتها في الثقافة العربية أو الأجنبية.

وأول ما يشدنا نحو تجربة العريض النقدية هو صمتها المطلق نحو الواقع الثقافي المحلي، ففي جميع ما نقرأ في هذه التجربة لا نجد أية إشارة لا من قريب ولا من بعيد إلى حركة الشعر في البحرين والخليج حديثاً أو قديماً. ولسنا في حاجة إلى تبرير ذلك بنشأته الأولى في الهند ومولده عام ١٩٠٨ في بومباي، وقضااته فيها العقدين الأولين من عمره، أو بثقافته الأجنبية الأولى التي تلقاها من المدارس الهندية بالإنجليزية. وذلك أن الشاعر عاد إلى البحرين في ١٩٢٢ واستقر مع أهله وتعلم العربية، وأتقنها وظهرت موهبته في فترة مبكرة. ولملح اسمه شاعراً في الثلاثينات والأربعينات وهي فترة الزخم الثقافي الأول الذي شهد ظهور الناذج النقدية الأولى في الصحافة والأندية والجمعيات الأدبية والخيرية.

لقد عاش العريض فترة صدور جريدة البحرين بوصفه واحداً من كبار المثقفين والمبدعين في البحرين والخليج، ومع ذلك فإن جميع ما أثارته هذه الجريدة من قضايا ثقافية ونقدية لم تحرك فيه ساكن هم بالواقع الثقافي المحلي، ولم يمن بالاندماج في معركته إلا في إطار هم الخاص، ونظرة الثقافية المتمثلة بحساسية المغايرة، ثم عاش المرحلة الثانية في تاريخ الصحافة البحرينية عندما صدرت مجلة صوت البحرين في عام ١٩٤٩، وقد احتفت هذه المجلة بصوت العريض شاعراً ودارساً للشعر وقصصية. وفتحت له المجال للكتابة، فنشرت مختاراته الشعرية، ونشرت قراءاته لناذج من الشعر العربي الحديث ساه «فتح الطيب». ثم أخرجتها المجلة بعد احتجاجها في كتاب بعنوان جولة في الشعر العربي المعاصر في عام ١٩٦٢. وفي آخر عهد المجلة بالصدور نشرت «الشعر وقضية في الأدب العربي الحديث سنة ١٩٥٥».

وعلى الرغم من أن «صوت البحرين» قد سخرت الإمكانات الواسعة للعريض كي ينشر نتاجه إلا أنه ظل يمثل صوتاً منفرداً في تيار الحركة الشعرية والنقدية في البحرين والخليج. وقد كانت المجلة ذات اهتمام واسع بالقضايا الثقافية والاجتماعية المحلية، لكن ذلك لن يغري العريض بتناول جانب من هذه القضايا وإنما كان يذهب بعيداً ليعمق التوجه العربي في اهتمام المجلة بالثقافة والشعر في البلاد العربية.

وقد مضى العريض في عزلته عن الثقافة المحلية إلى أبعد من ذلك عندما ظل يرأس الأدياب العرب، ويقوم معهم صلاته وحواراته ويهديهم نتاجه الجديد ويحد منهم التفرق والإحجاب (١٣) وقد عزز العريض صلاته بصاحب «الأديب» (البراديب) فنشر له كتابين كانا في الأصل محاضرتين طويلتين الأول بعنوان الأساليب الشعرية ١٩٥٠، والثاني بعنوان الشعر والفنون الجميلة ١٩٥٢.

وفي كل هذه الأحوال من مختارات ودراسات لم يأت العريض على ذكر شاعر واحد من شعراء المنطقة العربية في الخليج، ولم يجد في نتاج أحد ما يستحق أن يذكر في سياق تأملاته النظرية في قضايا الشعر. وظاهر الأمر أنه كان يفعل ذلك بوعي وروية واضحة انطلاقاً من إحساسه القوي بذاته المغايرة أولاً. واعتقاداً بأن التراث الشعري الحديث في المنطقة لم يرق إلى المثال النموذجي الذي تتباهى فيه حساسية الشاعرة. لقد كان يتخير لناذجه وفق مثال غير متحقق من وجهة نظره في التجربة الشعرية المحلية. وقد تحاشى التعبير عن ذلك في خطابه النقدي، ولكننا نعتقد أن هذا الخطاب بوصفه سكوت المطلق عن أية أمثلة من الشعر العربي في البحرين والخليج يعني تعبيراً عن إحساسه الذاتي واعتقاده النقدي السابقين.

وقد انعكس الموقف النقدي للشاعر على موقفه من الشعراء المعاصرين له بصورة لافتة للنظر، فقد تمكنت شخصيته الأدبية، ورسخت له مواقف معروفة يقدرها شعراء بلاده حق التقدير، ولكن حين اضطرت حدود المجاملة ليكتب مقدمات لبعض الدواوين أو الكتب لم يجد مفرأ من الالتفاف والدوران بعيداً، فكان ينتهي

للى أحكام عامة لا تنطوي على قيمة فكرية ولا تدل على ممارسة نقدية لصاحب التجربة . ومن الأثلة على ذلك تقديمه لديوان عبدالرحمن المعاودة «لسان الحال» سنة ١٩٥٢ . الذي لم يتجاوز وصفه بشاعر الشباب ، أو تصنيفه بين ثلاث فئات للشعراء : مصور لعصره ومصور لبيته ومصور لنفسه . وقد وضع المعاودة ضمن الشعراء الذين يصورون بيئتهم (١٤) .

ونرى أن العريض لم يخلص لشيء في مجمل خطابه النقدي قدر إخلاصه لنفسه بوصفه شاعراً رومانسياً يتبع منهج شعراء المهجر ومدرسة أبولو في الشعر والنقد والميزان الجديد . وهو بذلك لا يغترب عن صيغة التماهي التي لفتت نأذج الخطاب النقدي المطروحة مع اختلاف بسيط في حالة الشاعر العريض . فالنموذج الأول الذي اتينا على ذكره والنموذج الثالث الذي سيأتي ذكره يتماهيان في مرجعية مقترنة بواقعها الثقافي والإبداعي المحلي (التجربة النقدية في مصر) ومن ثم ينشران روحها المتوثبة المنسجمة في ثقافة المجتمع وفي تناقضاتها الداخلية . أما نموذج العريض فيتماهى في التجربة المهجرية خاصة . وهي تجربة بحكم غربتها في المكان لم تكن تطل على مكان محدد تراثاً وإبداعاً . كانت تأخذ من القديم ومن الفلسفات الرومانسية الحديثة ومن الواقعية ، كما تأخذ من التراث الديني المسيحي ، فكانت تستقبل تأثيرات شتى (١٥) وتبتعد عن ملاسة حدود الثقافات المحلية للشعوب . ولذا كانت تخلص لذاتها الشاعرة والقضية الشعر وحده . . وقد جاء شاعرنا إبراهيم العريض فلم يجد منهجاً يتناسب وإحساسه بالذات المغايرة إلا لدى شعراء المهجر ، ولذا أخذ عنهم وأصبحت أشعارهم تسيطر على مخناراته التي ينشرها وتبين على ذوقه . كما أصبحت تأملاتهم النقدية النظرية والتطبيقية تنطبع على تأملاته أيضاً بصورة مباشرة وحتى صلة العريض بالشعر الإنجليزي لم تتحدد لها يتابع واضحة إلا من خلال سيطرة شعراء المهجر عليه . وخاصة ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي . هؤلاء كانوا بوصلة العريض في فهمه لطبيعة الشعر ، وتحديد بها في صيغة تفصل عن المكان المحلي ، ولكنها توثق صلتنا بالمثال الشامل الذي يتسع لبحث الأساليب وقضايا الخيال والعاطفة واللغة ونحو ذلك من قضايا المثال الرومانسي في الشعر .

لقد تركزت تأملات الخطاب النقدي لدى شعراء المهجر على أكثر من محور لعل أبرزها : ذات الشاعر وطبيعة الشعر ، ولم تتبلور هذه التأملات عن نضج واضح في سياق فهم الممارسة النقدية باستثناء ما نلمسه في غربال ميخائيل نعيمة . وبذا استغرقت هذا الخطاب «انطباعية واضحة» و«ذاتية متضخمة» انعكست في عدم توقف النقد الرومانسي عند المقاييس والقواعد ، والذهاب بدلاً من ذلك إلى ممارسة نقدية قوامها التمييز الفطري والموهبة والنسبية في إصدار الأحكام المتصلة بقيمة الأثر الإبداعي (١٦) .

ويدخل إبراهيم العريض في صلب الإشكالية السابقة فهو أولاً لن يخرج من إطار المحورين (ذات الشاعر طبيعة الشعر) في جميع كتاباته النقدية ، وهو ثانياً يذهب نحو ممارسة الجانب الذاتي والرؤية الانطباعية في العملية النقدية إلى أبعد حدٍّ معتمداً في ذلك على مرجعية تراث الشعر الرومانسي (المهجري) . ففي كتابه «الأساليب الشعرية» يقدم لنا خلاصة ما ذهب إليه المهجريون في فهم أساليب الشعراء . لقد كان المبدع ينسج ذاته من آثاره في نظر ميخائيل نعيمة ، وقد كتب في غرباله ما يلي :

«يخلق الكاتب نفسه في كل ما يكتب» (١٧)

عالم الفكر

وإشارات الخطاب النقدي الرومانسي التي تجعل الإبداع مرتباً بذات المبدع كثيرة لا حصر لها . ولم يختلف العريض معها بل لقد ذهب إلى تفصيلها وتقنيها عبر كتابه المذكور معتمداً على ذوقه في اختيار النصوص وقدرته الواضحة على تصنيف إحساس الشعراء بالحياة ومن ثم أساليبهم المعبرة عنها . وقد جاءت الفقرة التي تشكل أساس التأمل النقدي النظري الانطباعي لدى العريض صدى واضحاً لعبارة نعيمة حيث يقول :

«كلما أمنت النظر في الشعر - بالمعنى الذي يجب أن يفهم الشعر - تبين لي بوضوح وازدادت يقيناً أنه (أي الشعر) ليس سوى تعبير عن الشخصية « شخصية الشاعر » ، وأن الاختلاف في التعبير بين شاعرين يتناولان موضوعاً بعينه أو يستجيبان لعاطفة واحدة لا يمكن فهمه إلا برده إلى الوسائل التي تتكافأ مع شخصية كل منهما في التعبير عن نفسها ، حسب موقف كل شاعر من الحياة ، ونظرته إليها في وشاح هذا الأسلوب . فالأساليب إنما تختلف باختلاف طبائع الشعراء . » (١٨).

هذه المقولة راحت بشاعرنا نحو تصنيف أساليب الشعراء حسب مواقفهم وحضورهم في الحياة وهي : الكشف ، والتوجيه ، والتمثيل ، والإفراء والترجيع . . . وخلال هذه المواقف دأب العريض على استخراج صورة ذات الشاعر أو أسلوبه معتمداً مرجعيته الواضحة الصلة بأدباء المهجر وأبولو ونحوهم من شعراء الرومانسية العربية ، ولليم بليك وكولدرج ونحوهما من شعراء الرومانسية الأوربية . أو مرجعيته في التراث النقدي العربي القديم فالشاعر كنبى أو متصوف أو كاهن أو طفل أو متعبد أو مفتون أو مخرج يعكس المرجعية الأولى التي حفلت تأملاتها النقدية بتحديد ذات الشاعر في تلك الأساليب . أما الشاعر كمؤرخ أو خطيب أو معلم أو محدث أو سمير فيعكس المرجعية الثانية التي نجدتها في تأملات ابن قتيبة وأبو هلال العسكري والجاحظ وغيرهم .

أما المحور الثاني الذي عالج العريض بتأملاته النقدية متأثراً بالمرجعية الرومانسية العربية فهو فهم طبيعة الشعر . ونجد ذلك في كتابة «الشعر والفنون الجميلة» كما نجد تداخلاً واضحاً بين هذا المحور والمحور الأول في الكتابين معاً . ذلك أن طبيعة الشعر لا تنفصل عن ذات الشاعر لدى شعراء الرومانسية . وفي كتاب الأساليب الشعرية يورد العريض تعريفاً للشعر في مدخل الدراسة لا يغترب فيه بعيداً عن غربال ميخائيل نعيمة أيضاً . . فهو يقول :

«الشعر - كفن - ليس سوى تعبير عن هذا الاحتفال بالحياة يدور على ألسن الشعراء ، وصورة من صوره . حسب ما يلائم هذه الشخصية أو تلك من أساليب البيان ، شأنه في ذلك شأن الفنون الجميلة التي تستهدف الغرض نفسه بأساليبها الممهودة . بما لكل من منحاه التقليدي وأداته التي يعبر بها ، لا يشاركه فيها سواه» (١٩) . وقد كان ميخائيل نعيمة يرى ذلك في قوله :

«الشعر من حيث المصدر واحد . . لأن مصدر الشعر الحياة . . أما من حيث المظهر فالشعر كالحياة كثير الأنصاف ، عديد الألوان ، متفاوت الرتب ، ترانا على القياس نفسه نفصل هذا الشعر على ذلك . . . إن أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو نسمة الحياة . » (٢٠) .

وفي «الشعر والفنون الجميلة» يمضي بعيداً في تفسير طبيعة الشعر فيضع له ذات المقدمات التي وضعها جبران ونعيمة وغيرهما ، ويبدأ بعدخل يفترض فيه سرّاً تقليدياً جديداً وهو أن الألفاظ رموز نستطيع من خلالها

أن نستجلي صور المعاني التي نتخيلها، وأن الصلة بين اللفظ والمعنى هي في الواقع صلة الروح بالجدس الحي . ويقرّ العريض منذ الصفحات الأولى بأنه يكتسب هذا المذهب من اصطلاحه ببعض الآداب الأجنبية، لكنه لا يشير إلى مذهب النقاد العرب القدماء في ذلك وخاصة عبدالقاهر الجرجاني رغم أنه سيرجع إلى أمثلة شعرية وقف عندها هذا الأخير، مثل مقطوعة :

ولما قضينا من منى كسل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حذب المهاري رجالنا ولم ينظر الغاوي الذي هو رائع
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ومالت بأعناق المطي الأباطح

ولا نهمنا قضية اكتساب الفكرة الخاصة بارتباط الألفاظ ببعضها، فهي قارة وثابتة في مرجعيات الخطاب النقدي للعريض رغم نفيه المتكرر، ولكن ما يعمنا أكثر من ذلك تطبيقاته النقدية لفهم العلاقة تلك، واستجلاؤه لمقومات الشعر بعد ذلك . ويواجه العريض إشكالاً منهجياً صريحاً عند تطبيقه لفكرة أن الصلة بين اللفظ والمعنى كالصلة بين الروح والجدس الحي . يتضح ذلك من أن الإجراءات والأدوات النقدية التي يستخدمها ويفهمها لا تتمكن من استيعاب النصوص الشعرية بشمولية تحليلية . وإننا ننظر إليها بجزية، ونقتبس منها المقاطع الدالة على ملاحظات الاستحسان والاستهجان . وهو في ذلك لا يختلف عن نقد القدماء التقليدي، ولا يختلف عن نقد المهجريين الذين لم يتمكنوا من اكتشاف نظرية نقدية متكيفة مع نظريتهم الرومانسية عن الإبداع الشعري . وبسبب ذلك مضت ملاحظات العريض تتحدث عن الألفاظ منزلة عن المعاني ومنفصلة عن روحها بقصدية الإيضاح للقراء^(٢٢) .

أما بالنسبة لتحديد مقومات الشعر التي سنتض على أساسها صلة الألفاظ بالمعاني فيلخصها العريض في أربع مقومات وهي : الموسيقى والعاطفة والخيال واللون، وقد رأى شعراء المهجر في هذه المقومات بوصفها أساس نظريتهم في الإبداع، وحاول العريض أن يفعل ذلك أيضاً لكن مشكلته تقع في أنه يذهب سريعاً إلى التطبيق على النصوص فيواجه ذات المشكلة المنهجية وهي أنه ينظر إلى كل مقوم منفصلاً عن الآخر في جزئيات أو مقاطع شعرية مبشرة . وفي أحسن الأحوال يصرح بأن الموسيقى قد تقترن بالعاطفة وحدها أو بالعاطفة والخيال . . . أو تستقل^(٢٣) ، ويسوق أمثلة غير دقيقة على ذلك، يمكن لقراءة نقدية أخرى أن تفترض عكس ما ذهب إليه .

لقد ظلت مشكلة شمولية التحليل أو القراءة النقدية التطبيقية واحدة من أهم عناصر الضعف في نقد العريض . وهي واضحة في الكتابين اللذين أشرنا إليهما . أما كتابه الثالث «جولة في الشعر العربي» فلم يخرج عن نطاق الكتابين السابقين . لقد انعكست في خطابه بصمة الأساليب الشعرية وعلاقة الشعر بذات الشاعر وبالفنون الأخرى، ولم يزد من ثم عن كونه قراءة تطبيقية لتأملاته الانطباعية النقدية السابقة، وقد اعتمد في اختياره للنصوص الشعرية على ذوق متميز واختيار دقيق، أما قراءته لها فقد اعتمدت على ثقافته الشعرية ونظرة الرومانسية المثالية للشعر التي صاغها في الكتابين الأولين .

لقد لاحظ عبداللطيف شرارة في تقديمه لكتاب ضم محاضرة العريض عن الشعر وغناراته الشعرية . لاحظ صاحب المقدمة أن العريض «لم يوضح علاقة الشعر العربي خلال عصوره بالحركات الفكرية والفلسفية، ولم يحدثنا

عالم الفكر

عن تأثير الفلسفات الحديثة في الشعر العربي الحديث . وما كان لفلاسفة الغرب لا لشعراته من أصداء في آثارنا الأدبية الأخيرة . . . كما أنه أغفل بيان أثر كل بيئة عربية في تكوين الشعاريات الحديثة .» (٢٤)

ونرى أن اكتشاف علاقة الشعر بالفلسفات واكتشاف أثر البيئة في مسار التجربة الشعرية قرينان بمنهج نقدي لم تقف على أرضه الحركة الرومانسية بثبات . لقد ظل النقد لدى الرومانسيين ومنهم شاعرنا العريض معزولاً في حدود تميز الذات الشعرية بالفطرة والموهبة ، ولذا لم تخرج وظيفة النقد عند العريض عن حدودها المعزولة في الذات والنهاية في نظرية الإبداع المهجرية .

إن ما تدل عليه تجربة النقد عند العريض حقاً أنها طوال رحلتها لم تحدد مفهوماً للنقد ، ولم تكشف عن رؤية شاملة لوظيفة الناقد ، لأن مثل هذه العملية تعتمد التأسيس الاستمولوجي ، وإعادة صياغة المفاهيم في ضوء الرؤية الشاملة . وهو ما لم تشغل به تجربة إبراهيم العريض . لقد أعادت صياغة مفاهيم محددة بطبيعة الشعر وبذات الشاعر كما رأينا . ولو أنها عرضت لمفهوم النقد لوجدت نفسها تكسر حدود هذه الصياغة المعزولة . لكنها ظلت بعيدة عن مثل هذا التأسيس . وترد إشارة واحدة عابرة وسريعة في كتاب الأساليب الشعرية لا تتجاوز سطرين مشيرة إلى مهمة النقد الأدبي . وتقول :

«إن النقد الأدبي لا يهيم في الشعر - كما لا يهيم في أي فن آخر - قيمة هذه الشخصية بمقدار ما يهيم توفيق الشاعر في تشخيصها وإبرازها للعيان» (٢٥)

ومثل هذه الإشارة لا تقدم لنا شيئاً يقع خارج ما ذهبنا إليه . بل إنها تؤكد ما قلناه من أن الخطاب النقدي عند العريض قد انعزل مع خطابه الذاتي في الشعر . فكما كان يذهب نظرياً إلى تحديد مفهوم الشعر بتعبيره عن ذات الشاعر فكذلك فعل مع مهمة النقد . . . لقد باتت معقدة باكتشاف قدرة الشاعر على أن يكون مخلصاً لذاته ، وشخصيته المتبلورة في خطابه الشعري .

لقد انتجت تجربة إبراهيم العريض كما كبيراً من التأمل النقدي ومع ذلك لم يكن تأثيرها بحجم كمها ، فهي على الصعيد العربي معروفة ومؤثرة ، ومتواصلة بحكم صلتها الوثيقة بمراجعها (حركة الشعر المهجري وجماعة أبولو وغيرها) وبوصف تبعيتها لهذا التكوين الإبداعي الجديد في الساحة العربية ، ولكن لم ينظر النقد العربي إليها نظرتة إلى أي تجربة نقدية أصيلة ، فلم تحظ بالدرس النقدي الذي حظي به آخرون في بيئات عربية أخرى ، (٢٦) وهي على الصعيد المحلي (البحرين والخليج) غير مؤثرة ، وتكاد تكون منقطعة عن الواقع الثقافي والاجتماعي . حتى أنها تراءت لدى المثقفين العاديين غير معروفة رغم انتشارها عربياً . لقد انحصرت في دائرة التأثير الدوقي ، ولم تعتمد موقفاً ، وان تذرعت بأحكام تحصنت بثقافة مكتنها من تقنين الأبعاد والأساليب .

مرجعية الخطاب النقدي في الشعر والمجتمع

شعر يلامس الواقع ونقد يمارس النقد

يختلف الطرف الاجتماعي والثقافي الذي ظهر فيه عبدالرحمن المعاودة عن الظرف الذي ظهر فيه إبراهيم العريض اختلافاً شديداً . فبينما تلعب عوامل البيئة الأجنبية ثقافة ولغة دوراً أساسياً في تكوين العريض متلعب عوامل البيئة المحلية نقداً وتغييراً الدور الأساسي في تكوين شخصية عبدالرحمن

المعاودة. وتنعكس اختلافات التكوين هذه في التأسيس الشعري والثقافي لدى الشاعرين، ليس في صيغة تنحون بنا نحو المفاضلة بينهما وإنما في صيغة الدور الذي لعبه الشاعران في تكوين مرجعية الخطاب النقدي عندما بدأ يلامس الواقع، ويأمر إعادة صياغة الأفكار والمفاهيم استجابة لنمو الحركة الشعرية في البحرين خلال فترة الأربعينات والخمسينات.

لقد كانت التجربة الشعرية عند العريض مثقلة بدوافع الانزياح والذهاب نحو مخيلة ترتقي بوظيفة الشعر وتسامى بوجوده، وترتفع به عن مجرد الانشغال بالحياة الاجتماعية، وتفصيل الواقع. وتستقر به في كون أشمل وأجل وأكثر مثلاً مما يتبدى في المجتمع. ولذا لم تكن مهية للمساهمة بقوة واضحة في تأسيس مرجعية الخطاب النقدي في سياق علاقته بالمجتمع، وربما كانت مساهمتها على صعيد ممارسة نقد الشعر العربي أوضح وأقوى رغم عدم غناية الدارسين العرب بها كما قلنا.

أما التجربة الشعرية عند عبدالرحمن المعاودة فقد كانت مثقلة بدوافع الذهاب نحو الواقع، وربما كانت هذه إحدى مظاهر إشكالياتها كما يرى بعض الباحثين^(٢٧) لكننا نرى أن هذا الذهاب يشكل جذوراً حقيقية للقصيدة الواقعية التي ستزدهر مع بداية الستينات على يد محمد الفايز وعلى عبدالله خليفة وقاسم حداد وغيرهم.

وقد لا نجد مثلاً للمعاودة في هذا التوجه للواقع سوى عند شاعر الخليج خالد الفرج الذي ارتفعت القصيدة عنده بشعور وطني حاد يلامس الواقع بصورة يفرغها أحياناً من القيم الفنية، وفي كلا الحالتين (المعاودة والفرج) سيكون الواقع مصدراً هاماً من مصادر تكوين الخطاب النقدي. ففي حالة الفرج تظهر أولى بوادر النظر الشامل في نقد الواقع الثقافي، وتقييم معطياته بنظر يعارض السائد ويغايره كما نجد ذلك في مقال مبكر نشره سنة ١٩٢٧، فقد رأى أن الحركة الأدبية في البحرين والكويت تتمثل في ظهور ثلاث مدارس وهي المباركية والأحمدية في الكويت والهداية الخليفية في البحرين، لكنه نقد بعض مظاهر التأسيس في هذه المدارس سواء ما اتصل منها بالمناهج أو بتلاعب بعض الحكام.^(٢٨)

هذا نموذج مبكر جداً من نماذج اقتران مجارب الشعراء بتأسيس المرجعية النقدية، قد ينطوي على الانفعال، وقد يشف بتفاصيل الاندماج في تناقضات الواقع الثقافي آنذاك لكنه في المحصلة النهائية يمثل جانباً من المعادلة التي نراها واضحة في أن الشعر حين يلتهم بالنظر إلى الواقع يبدأ تراكم مرجعية الخطاب النقدي في الظهور بصورة تندمج هي الأخرى في نطاق الواقع. ويمكن ملاحظة مظاهر من ذلك أيضاً فيما خلفته تجربة صقر الشبيب الشعرية من حوار نقدي تناول على سلطة رجال الدين الذين وصفهم بالجهل، وقد صنعت مثل هذه التجربة البواكير الأولى في مطالعة حركة النهضة الأدبية في الكويت كما عبر عنها عبدالعزيز الرشيد في كتابه «تاريخ الكويت». وهو الكتاب الذي حدد لأول مرة مسار الحركة الشعرية والثقافية في الكويت في فترة العشرينات موضوعاً ملائم هذا المسار في ظهور المدارس النظامية، والنادي الأدبي والجمعية الخيرية، والمكتبة الأهلية ودخول الصحافة، فضلاً عن عرضه المفصل لما يسميه بأقطاب حركة النهضة في الكويت، وهم بيوتات الكويت الذين عرفوا بفضلهم ومناصرتهم كل مشروع خيري وعلمي وأدبي من أمثال آل خالد والقيب والقناعي، ومنهم مصلح الكويت (الشيخ يوسف بن عيسى القناعي) والبدري (منهم ناصر البدر) والغانم وغيرهم^(٢٩)

ولا يختلف الأمر مع الشاعر عبدالرحمن المعادة في البحرين، فقد بدأ تجربته الشعرية مندجاً مع الواقع. ينظر إليه برؤية نقدية حادة، ويترأى له حلم التغيير خلال هذه الرؤية متجسداً في مثال لم يتحقق إلا في الماضي (أجداد العروبة والإسلام). ومن أجل ذلك ارتبنت تجربته الشعرية بثلاثة عناصر تشد الواقع والماضي بحبال قوية: الأول هو مرجعية الخطاب الثقافي العربي تاريخياً وإسلاماً وشعراً. والثاني هو الموقف النقدي من الواقع. والثالث هو التأثير النفسي الذي يجسد انزياح الماضي على الحاضر، ويكون مشاهد الصدام الحاد بين المعادة ومعضلات الواقع. . ويمثل هذا التأثير في المناسبات القومية والدينية التي يقف الشاعر خلالها ملتئها بالوجدان متيقظ الإحساس.

لقد دفعت الرؤية السابقة المعادة للاحتفاء بالماضي حقاً، كما وثقت صلته بالنمط الكلاسيكي في الشعر وأصبح شاعراً مسكوناً بتمثيل مشاهد التاريخ وحوادثه. مما جعله يكتب سلسلة من المسرحيات الشعرية، لكنه رغم ذلك وجد في الواقع أرضاً يجتمعي بها ساعدته كثيراً على إثارة وعيه بتغيير الواقع، وإصلاحه، وهي الحركة الوطنية في الأربعينات والخمسينات. فقد حمل المعادة هاجس هذه الحركة، وموقفها القوي المنحاز للرابطة القومية، وشارك «هيئة الاتحاد الوطني» احتفالاتها الوطنية، مسخراً شعره صوتاً معبراً عن تلك الحركة. وقد انعكس كل ذلك في تمجيد مرجعية الواقع والتراث في أشعار المعادة. فقد تمرد على الأوضاع الاجتماعية المتردية من ناحية، واستمد مواقف قوية من التراث العربي، وخاصة من الشعراء الذين كرسوا فكرة الاعتزاز بالعروبة في فترات الاتصال بالألم الأجنبي (الروم والفرس) كالمثنبي وأبي فارس الحمداني.

وفي سياق الانفعال المباشر بالحياة، والمجتمع، واستجابة عبدالرحمن المعادة لطرف المرحلة التاريخية تتأسس صلته بجريدة البحرين. أو قل بصاحبها عبدالله الزائد، وتتكون علاقة صداقة بين الشاعرين والكاتبين، يجمعها الحس الوطني، والتطلع إلى خلق مجتمع جديد، وثقافة عربية جديدة.

وتحتضن هذه الجريدة صوت المعادة بصورة لافتة للنظر، ففي السنة الأولى والثانية من صدورها ظلت تنشر قصائده في المناسبات الوطنية والدينية مطلقة عليه لقب «شاعر الشباب» وفي الفترة من منتصف أكتوبر ١٩٤١ وحتى نهاية فبراير ١٩٤٢ لم يخل عدد من هذه الجريدة من ذكر المعادة سواء عبر شعره أو عبر الكتابة عن شعره. لقد امتلأ الرأي الثقافي العام في البحرين بهذا الصوت الشعري المستفز للحركة الثقافية، وقد ازدادت هذه الحركة امتلاءً وغنى عندما نشر رباعيات شعرية يعارض فيها رباعيات الحيام، وضجت الجريدة بالمقالات النقدية حول هذه الرباعيات وشعر المعادة، فضلاً عن تداعيات كثيرة علفت بها تجربة المعادة في هذه الرباعيات.

وقد اهتم بعض الدارسين بهذه التجربة النقدية المبكرة، لكن هذا الاهتمام على الرغم من أهميته وحيويته، لم ينطلق من مدخل نقدي قدر انطلاقه من تاريخ الأدب والنقد. بمعنى أنه لم يضع تلك التجربة في سياق علاقتها بتحديد مسار الحركة الشعرية أولاً، ومسار التجربة النقدية بوصفها تجربة تتركز على مرجعيات معقدة، قد تتصل بتناقضات حادة في صلب الثقافة المحلية. هذا ما دلت عليه الدراستان الأكاديميتان لكل من د. عبدالله المبارك والدكتور محمد عبدالرحيم كافود^(٣٠) أما سواهما فلا نجد سوى قطعة متصلة. . إذ لم تلتفت الصحافة في الخمسينات والستينات ولا النقاد الذين ظهروا في المرحلة الأخيرة إلى تلك التجربة. لقد توارت في الذاكرة البعيدة لدرجة أن الذين درسوا حركة الشعر البحريني المعاصر، أو الذين درسوا شعر المعادة

تجديداً لم ينظروا إلى ما جاء في تلك التجربة النقدية من أحكام ونتائج تحدد طبيعة شعر المعادة، أكثر مما تحدد شكل الرباعيات التي نظمها.

وليس هذا فحسب بل إن شاعراً كبيراً مثل إبراهيم العريض يدرس جميع الترجمات لشعر رباعيات الخيام في أكثر من محاضرة أو لقاء^(٣١). لكنه لا يأتي من قريب أو بعيد للرباعيات التي صاغها المعادة معارضاً بها الخيام. لكننا نرى أن المعادة في هذه التجربة يسبق جميع شعراء المنطقة في الالتفات إلى رباعيات الخيام فيعارضها رغم موضوعاتها الصعبة، والمعقدة، والتي قد لا يتقبلها مجتمع تقليدي كالمتجمع في الخليج آنذاك، كما أن صيغة المعارضة هذه لم تتخلص من روح الخيام. لقد تشربتها حتى النالة، وبدت بعض الرباعيات أقرب ما تكون إلى الاقتباس أو الترجمة. ومع ذلك فإن العريض استبعد ما قطع صلته بها متناسياً تأثيرها الكبير على الحركة الأدبية في الأربعينات. وربما كان له العذر في ذلك من زاوية واحدة فقط وهي أن المعادة لم يكن مترجماً بقدر ما كان متقمصاً ومقتبساً معارضاً.

وإذن فإننا نرى عكس ما آلت إليه التجربة النقدية حول المعادة من إهمال وقطعية، ونسولي سياقها أهمية وتأثيراً على مسار الحركة الشعرية في المنطقة أكثر مما أثارته أي تجربة نقدية خلال فترة النصف الأول من هذا القرن، وذلك لأمرين لها دلالتهم: الأول أن المرجعية الأدبية والفكرية لهذه التجربة تقتزن بشعر شاعر ملتحم بالواقع إلى حد التورط في تناقضاته الاجتماعية والثقافية والسياسية. والثاني: أن تلك المرجعية لم تقع عليها عوامل الانزياح حقاً لكنها لم تمكس عليها ظلال التناقض والافتعال كما حدث في النماذج التي عرضنا لها في بداية الدراسة، ذلك أنها تندفع أيضاً بعوامل التوجه المباشر إلى النص الشعري تاركة للمرجعية الاجتماعية والتراثية ثقلها الأساسي في التحكم بطبيعة الخطاب النقدي.

وطالما أن هذه الدراسة تستهدف جلاء المرجعية من المجتمع ومن الشعر والتراث... كما تستهدف في ذات الوقت كشف دلالات تحديد المسار للحركة الشعرية (تجربة المعادة الشعرية) مفترضة أن القيمة النقدية الأساسية في نقد هذه التجربة إنما تكمن في قدرتها على هذا التحديد الذي انفردت به عن بقية التجارب النقدية الأخرى... أقول طالما كان الأمر كذلك فإن قراءتنا للمقالات النقدية التي نشرتها جريدة البحرين حول شعر المعادة، سنتنقل من مدخل القراءتين النقديتين اللتين انقسمت عليهما جميع مقالات الجريدة:

- قراءة ترى شعر المعادة بما لم يكن عليه من عناصر الخيال والابتكار.

- قراءة ترى شعر المعادة بما كان عليه من التميز والقوة والخيال.

وقد شارك في هاتين القراءتين مجموعة كبيرة من المثقفين أهمهم كاتب من المنطقة الشرقية (الاحساء) وهو عبدالله بن محمد الرومي الذي يرجع إليه فضل إثارة الوسط الثقافي بهذه التجربة النقدية الجادة. وقد اشترك معه مجموعة من المثقفين منهم عبدالرحيم روزية الذي عرفت جريدة البحرين العديد من مقالاته النقدية منها حواراه مع عبدالرزاق البصير الذي أشرنا إليه سابقاً. ومنهم علي التاجر الكاتب الصحفي الذي سيكون له دوره أيضاً في تأسيس «مجلة صوت البحرين» في الخمسينات، ومنهم يوسف ساتر وغيرهم من المهتمين بتجربة المعادة الشعرية في البحرين والمنطقة الشرقية بالملكة العربية السعودية. ويمكن ملاحظة أن الخطاب النقدي لهذه التجربة لم يخل من مظاهر الانزياح بصورة مطلقة، أو من مظاهر الاحتفاء بالرموز، فقد انقسم

هذا الخطاب حول شعر المعادة انقساماً يعبر عن تناقض اجتماعي وثقافي متستر هو الآخر. يتمثل في استخدام التوقعات المستعارة التي تشير إلى أساء من النقاد والعلماء العرب القدماء، كما تقتزن هذه التوقعات بالتأكيد على سوسيولوجيا المكان المنقسم بين المدينتين المحرق والنامة، وهما عاصمتان ثقافتان، يصوغ التنافس بينهما صراعاً اثنيّاً بعيداً تتخفى وراءه تناقضات الصراع بين المدينتين، وهذا مسرد بتوقعات أصحاب المقالات يوضح الملامح الأولى لانزواء خطاب هذه التجربة النقدية:

الخطاب النقدي المختلف مع النص	الخطاب المختلف مع الخطاب النقدي	الاختلاف بين الخطابين
١- ابن الرومي، الاحساء/ ١٦ أكتوبر ١٩٤١	١- طبع الأصل - أحد القراء والمقال عبارة عن مقدمة ثم قصيدة شاع بين المهتمين أبا من نظم المعادة. كما أشارت المقالات لذلك.	الشيخ عبدالمحسن الخليل (مقال بعنوان: في سبيل الهدنة والصلح بين الأدباء ١٩٤٢/٢/٢٦)
٢- أحد القراء، النامة/ ٦ نوفمبر ١٩٤١	٢- قاري المحرق/ ١٨ ديسمبر ١٩٤١	
٣- ت، النامة/ ٢٧ نوفمبر ١٩٤١	٣- المحرق - ابن العميد / ٢٠ نوفمبر ١٩٤١	
٤- ابن الرومي، الاحساء/ ٤ ديسمبر ١٩٤١	٤- المحرق - ابن العميد/ ٢٧ نوفمبر ١٩٤١	
٥- ت، النامة/ ٤ ديسمبر ١٩٤١	٥- للمحرق - ابن العميد/ ٤ ديسمبر ١٩٤١	
٦- ت، النامة/ ١١ ديسمبر ١٩٤١	٦- للمحرق - ابن العميد/ ١١ ديسمبر ١٩٤١	
٧- م. د. ١٨/ ٥ - ديسمبر ١٩٤١	٧- للمحرق - ابن العميد/ ١١ ديسمبر ١٩٤١	
٨- كاتب الاحساء/ ٨ يناير ١٩٤٢	٨- قاري/ ١٣ نوفمبر ١٩٤١	
٩- كاتب الاحساء/ ١٥ يناير ١٩٤٢	٩- قاري - المحرق/ ١١ ديسمبر ١٩٤١	
١٠- الاحساء - القالي/ ٢٥ ديسمبر ١٩٤١	١٠- المحرق - ابن العميد	
١١- الاحساء - كاتب/ ١٢ فبراير ١٩٤٢	١١- المحرق - ابن العميد/ ٢٥ ديسمبر ١٩٤١	
١٢- الاحساء - القالي/ ٢٩ يناير ١٩٤٢	١٢- المحرق - ابن العميد/ ٨ يناير ١٩٤٢	
١٣- الاحساء - القالي/ ٢٢ يناير ١٩٤٢	١٣- المحرق ابن خلدون/ ١٥ يناير ١٩٤٢	
١٤- ابن رثيق - الاحساء/ ١٦ يوليو ١٩٤٢	١٤- المحرق - ابن خلدون/ ٥ فبراير ١٩٤٢	
١٥- الاحساء - كاتب/ ١ يناير ١٩٤٢	١٥- نفي - الجزيرة/ ٢٣ يوليو ١٩٤٢	

ويكشف المسرد الإحصائي السابق لعدد المقالات والتوقعات ملامح كثيرة لعل من أبرزها الانتباه المكاني الواضح، والانتماء للمرجعية التراثية المتمثلة في اختيار أسماء مثل (ابن الرومي، القلي، ابن رثيق، ابن العميد، ابن خلدون). وهي أسماء تمثل رموزاً أساسية في النقد العربي القديم. ولأنشك أن الملمحين السابقين (المكان + المرجعية) يمثلان المدخل الأول في سوسيولوجيا هذه التجربة النقدية المبكرة. فمن خلالها يمكن معرفة الحدود البعيدة لدور انزياح الواقع والمرجعية في تأسيس خطاب التجربة النقدية المبكرة في البحرين والخليج.

توتر الخطاب النقدي مع النص الشعري

١- عبدالله محمد الرومي

تناولت مقالات القراءة النقدية التي أثارها - بداية - الكاتب السعودي من الاحساء (عبدالله محمد الرومي)^(٣٢) تجربة عبدالرحمن المعادة محصورة في عدد من الرباعيات الشعرية التي قدمها الشاعر لقراء جريدة البحرين، وقد بلغ عدد هذه الرباعيات حجماً يستحق الدراسة بالفعل حين نشر الرومي مقالته المعنونة «نقد متواضع لشعر المعادة». وكان المعادة ينشر هذه الرباعيات في شكل قطع شعرية تضم كل قطعة عدداً من الرباعيات لا يزيد عن ست أو سبع. وما إن نشر الرومي مقالته المذكورة حتى تسارعت ردود الفعل في الكتابة حول تجربة المعادة الشعرية بين متبع ومختلف لما ذهب إليه الرومي في نقده، وقد تراوحت تداعيات الخطاب النقدي المتمثل في السلسلة الطويلة من المقالات بين المقاربة الحقيقية لتجربة المعادة الشعرية، أو لأليات محددة أو أجزاء من الرباعيات وبين المقاربة لقضايا شعرية عامة تتزاح غالباً حول صيغة الصراع بين القديم والجديد التي لم تكن تطرحها تجربة المعادة لا من قريب ولا من بعيد.

وقد طرح المقال الأول لعبدالله الرومي استجابة نقدية جديدة تختلط فيها مظاهر موضوعية ذاتية في مرجعية الخطاب. كما تعتمد استفزاز النص الشعري وإخضاعه لقواعد لم يكن عليها. أو قل محاولة التوجه نحو النص برؤية مغايرة. مضادة لتذكرنا بنقد مدرسة الديوان لشعر أحمد شوقي. وهذا مدخل نقدي قد يصحب معه بعض التعسف، وقد يجيل النقد إلى حقل المواجهة السافرة بين اتجاهين وفهمين. . . ومسارين، بل إنه قد يجعل شخصية الناقد متعالية على النص إلى الحد الذي يتقمص فيه هذا الناقد دور الشاعر، فيفترض صياغة النص كما يراها هو، وليس كما جاءت عليه في نص الشاعر المنقود.

المظهر الأول: نجده في نموذج الاستجابة النقدية المتقمصة للشاعر، تتمثل فيما أتى عليه الرومي من نقد للرباعية التالية:

هاست الروح بواد من خيال فترأى لي من الحق ضلال
قلت واهماً نحن في قبيل وقال قصرت أفهامنا عما يرام

فهو لا يميز للشاعر أن يترأى له من الحق ضلالاً. ولا يحسب أن أحداً من الشعراء قد استباح لنفسه مثل ذلك التعبير (ترأى لي من الحق ضلال). ويؤسس الناقد لهذا الحكم بقاعدتين تنتهيان به إلى حالة تقمص دور الشاعر:

الأولى: قاعدة المعنى التي جعلته يضع تعريفاً للحق والضلال. . . فالحق هو خلاصة العناصر الطيبة التي تقوم على أساسها دعائم هذا الكون. فالفضيلة والخير والإيمان والحب والشرف والنبل عناصر تتمازج وتتحد في كلمة الحق ولهذا وصف الخالق نفسه بأنه الحق. والحق هو. أما الضلال - والعياذ بالله. فكلمة أخرى لها معناها المغاير.

والثانية: قاعدة اللفظ التي جعلته يعزز مذهبه في فهم المعنى السابق للحق والضلال، وعدم إجازة (ترأى لي من الحق ضلال) للشاعر. وتنحصر هذه القاعدة في تحديد المعنى اللغوي لمن. فقد رأى أنها

عالم الفكر

للتبعض، وبني على ذلك أن الشاعر لو عرف هذه القاعدة اللغوية «لعرف أن بعض الحق حق لاضلال». وتؤول القاعدتان عند ابن الرومي إلى تمقص دور الشاعر. فبعد أن يعرض في تعزيز وتأكيد حكمه السابق على عبارة الشاعر بالقاعدتين ينتهي إلى افتراض أن الشاعر «كان يود أن تكون فكرته هكذا»:

هامت الروح بواد من خيال فترأى لي حق وضلال

أما المظهر الثاني فتمضي به الاستجابة النقدية عند ابن الرومي إلى ماهو أبعد من الانتهاء إلى مآل التتمص، المآل الذي يزيح الشاعر ليقعد الناقد في موضعه. ونجد ذلك خاصة حين يعمل مرجعية نقدية يصطبغ فيها القديم والجديد. فإذا كان منذ قليل يحتكم إلى قاعدتين تقليديتين (المعنى واللفظ) فإنه يعود ثانية لاحتكم إلى قاعدة أساسها التقليد الذي يعني الأخذ من الشعراء دون ابتكار أو تجديد. فيأتي بالبيت الثاني:

قلت وها نحن في قيل وقال قصرت أفهامنا عما يرام

ثم يعتبره مسخاً مقتضباً لقول أبي بكر الرازي:

نهاية إدراك العقول عقل

وغاية سعي العالمين ضلال

ولم نستفد من بحثنا طول عمرنا

سوى أن جمعنا فيه قيل وقالوا

لقد تحكمت حافظة الناقد، وثقافته الشعرية في تأسيس قاعدة الاستجابة لنقد تجربة المعادة في معارضة رباعيات الخيام، واستعاننا هنا بالمرجعية الشعرية التقليدية المخزونة، لكنه بعد قليل يذهب إلى تأسيس الحكم النقدي الآخر «عدم الابتكار» تحت شعار الجديد فيأتي برباعية:

غض طرفاً وامشي هونا إننا

لم نزل في غمرة من جهلنا

صاح إن الكون رمز عندنا

كفراش نحن حول النار حام

ويستصدر الناقد حكماً على هذه الآيات بقوله:

«وليس في هذه الآيات من جديد. فقد جاءت هذه الفكرة ألف مرة على لسان ألف شاعر قبل الأستاذ وفي أشعار المعري وجبران وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة والمعلوف. بل الخيام نفسه الذي يشتم المعادة نفسه عناء معارضته».

وتمثل المظهر الثالث للاستجابة النقدية عند ابن الرومي في تحكم حساسية مرجعية التدوق التي يختلط فيها الذاتي بالموضوعي والتأويل بالظاهري. وحساسية التدوق تعتمد بحكم طبيعتها على مثل هذا الخليط،

فهي ثقافة شاملة ترتعز بها غيلة الناقد، وتقترب بها أحكامه، وتستشعر من أجوائها حساسيته الجمالية. وهي ثقافة لا يمكن حصرها في جانب محدد. إنها قد تتعلق باتجاه فكري، وقد تتعلق بخبرة يومية أو مشاهدات عابرة، أو حوادث طارئة. . . إنها تتصل بمجمل العوامل المؤسسة للوعي. ويدلنا على ذلك سلسلة الأحكام التي ينتهي إليها ابن الرومي في سياق تعليقه على نص الرابعة:

أين هارون وأين الناصر

وزمان يذويهم عامر

أين قيس قبلهم بل عامر

قد أحيولوا للشجيرات طعام

فالناقد يعيب على الشاعر أن الأساء المذكورة في الرابعة قد استحال طعاماً بعد الرفات، ويقول في ذلك:

«ما ذنب زمانهم المسكين حتى يحال هو الآخر طعاماً لتلك الشجيرات التي باد عليها خيال شاعرنا بكل هذا الطعام»

ويمضي الناقد في تأويل مغلق يرفض فيه إمكانية أي تأويل آخر لفكرة الشاعر فيقول:

«وعد عنك تلك القاعدة المطردة وهي أن الزمان يفنى فيه كل شيء دون أن يفنى. . . ونحن نعتقد بقينا أن الشاعر لم يقصد هذا مطلقاً، ولكن المعنى بقي سراً في قلبه ولم يخرج من النظم الضيق الوزن وعدم اتساع القافية» (٣٣)

لقد عملت مرجعية الإحساس المحكم، المغلق بالمعنى. . . فضلاً عن الإحساس الخاص بسياق القافية في صياغة الحكم النقدي السابق، وهي مرجعية يتكرر اشتغالها مرات. فحين يقارن الناقد بين تساؤل الحيام في رباعياته عن جمشيد ورستم وسهراب. وتساؤل المعاودة عن هارون والناصر وقيس وعامر يرى في ذلك معارضة شكلية ترضخ لسلطان القافية التي جمعت بين الناصر وعامر وبيننا الأخرى به — كما يذهب — أن يتساءل عن هارون ونبرون الذي يعتبر من الجبابرة، وذلك كي تتم المعادلة بين عادل وجائر. . . بينما التساؤل عن عامر لا محل له من سياق المعنى. ويستمر الناقد في إقحام نظرية المعنى، وفي تأكيد الأخذ بذوقه وإحساسه الخاص بالمعنى مع استخدام الشاعر مرة أخرى لفردة «طعام» مستغنياً من أن الشاعر لم يستخدم في الرباعية ما يظهر أنه يقصد بتلك اللفظة معنى الرفات. وكل ذلك يؤكد مذهب الناقد الذي يعتمد مرجعيات متصادمة وغير متحققة في النص الشعري، قد يكون لها منطقها الخاص حين تكون مستقلة، بذاتها كإشارات عن ضغوط القافية ونحوها. لكنها مع ذلك تبدو أماناً من خلال الأمثلة السابقة مرجعية متحكمة تنحو إلى الحكم بصورة مباشرة، كما تبدو حتمية لا تفتقر إلى إمكانات التأويل في النص على الإطلاق. حتى أن الناقد يسعى وراء المفردة من أجل أن تحيل إلى معناها المباشر دون ترميز أو تأويل. فهو لا يقبل مثلاً أن تحيل «اللفظة الطعام» إلى «معنى الرفات» على الرغم من أن هذه الإمكانات واردة في حدود رؤية النص.

ويمكن ملاحظة ذلك في تحكم معنى الحق — والضلال عند ابن الرومي. إنه لا يقبل من هذه المفردة إلا أن تحيل إلى المعنى الذي ساقه للحق أو الضلال. . . في حين أن نظم اللغة يفتح المجال واسعاً للدخول

في معاني عميقة وبعيدة لعبارة «تراوى من الحق ضلال». وليس مبالغة القول إن «شعرية» مثل هذا التركيب إنها تبني من جدل العلاقة القائمة بين الحق والضلال التي أفضت بها عبارة الرباعية. بل إن فلسفة الخيام نفسها تقتضي إقامة مثل هذه التراكيب اللغوية/ الشعرية التي تفضي بالتأمل إلى لحظات تتداخل فيها العناصر غير القابلة للتداخل بحكم واسب الأخلاق والتقاليد وتعاليم الدين. إنها فلسفة استمدت شاعريتها المتوهجة لا من رقي الصور واللغة بقدر ما استمدتها من عمق التأمل في مفارقات الوجود والحياة. الأمر الذي يجعل سياق التركيب «تراوى من الحق ضلال» منسجماً بأي من أوجه التأويل مع الروح الخيامية التي يستشفها المعاودة.

ولا شأن لنا بتبع التفاصيل المتداعية في حوار كتاب جريدة البحرين بعد أن نشر ابن الرومي مقالته السابقة «نقد متواضع». فهي تفاصيل تدفع لنا بالغث والسمين، ومعوّلنا فيها نذهب إليه هو أن نتبع مسار الخطاب النقدي الذي اصطنع له مذهباً مغايراً للنص. . وافترض مواجهة النص بما لم يكن عليه من القيم الفنية والموضوعية، أما التفاصيل المتداعية مما يدخل في نطاق الشجب، والهجوم الشخصي والسخرية وتبادل التهم وسوء الفهم وقصر النظر، ونحو ذلك مما جاءت به سلسلة المقالات بين طرفي الحوار فلن تهمننا من قريب أو بعيد (راجع النصوص الموثقة).

وقد استمر ابن الرومي بعد ذلك في الدفاع عن موقفه من شعر المعاودة، ومن رباعياته على وجه التحديد فكتب مقالة ثانية بنفس العنوان، وكأنها تنمّة لما سبق من ملاحظات. . وفيها لم يزد كثيراً على ما ذهب إليه من أن المعاني مكررة ومستهلكة في رباعيات المعاودة، وأن الألفاظ مهلهلة وأنه — أي المعاودة — يتر تراث الأقدمين، ويخطئ في الروي. . وفي كل ذلك لا يخلو نقده من تأويل متعسف. لكن ما يضيفه ابن الرومي في هذه المقالة جوانب نقدية إجرائية أحياناً، ومرجعية أحياناً أخرى.

الجانب الإجرائي النقدي الهام الذي يمارسه ابن الرومي هنا هو المقارنة. وهي مقارنة تتخذ غلاف النقد واللمز الذي لا يخلو من الفظاظ أحياناً، لأنه يستخدم المقارنة بهدف التقليل من قيمة شعر المعاودة، والتعالي عليه بناذج أعلى وأرقى، وهو إجراء شائع في نقد الأقدمين. كما أنه شائع في النقد العربي الذي دخل الصحافة في مصر خاصة على يد أقطاب حركة التجديد من أمثال العقاد والمازني وطه حسين.

يأتي الناقد بقول المعاودة:

يا حبيبي هاك فارشفها وهات

هاتها من فمك الممسول هات

ثم يقارنها بقول البحري:

قلت: عبدالعزيز تفديك نفسي

قال: لبيك! قلت لبيك ألفا

هاتها. قال: هاتها قلت: خذها

قال: لا أستطيعها ثم أخفى

ويعلق على ذلك بقوله: «أنت ترى أن كلا الشاعرين يحاول أن يتعاطى وصاحبه الكأس . لكن تعاطى أبي عبادة له حد محدود هو تلك الإغفاءة، أما تعاطى شاعرنا فهو هالك وهات ! ثم إلى آخر هذه «المجاهبات» إن كان لها آخر» .

وما من شك بأن المقارنة في سياق انفعال الناقد بفكرة ضعف المعاني وهلهلة الألفاظ عند الشاعر لا تؤدي وظيفتها النقدية الموضوعية . إنها تكشف حقاً عن جلاء أكثر لموقف الناقد ولثقافته وحدود مرجعيته التراثية لكنها تنحرف إلى حدود المباحكة ، والاستعراض . خاصة إذا تأملنا الفارق الأساسي بين المعادة حين ينادي الحبيب (يا حبيبتي) والبحترى حين ينادي (عبدالعزيز تفديك نفسي)، مما يعني اختلافاً طبعياً في تصوير أجواء التعاطي بين الشاعرين .

وهناك جانب آخر ينضاف بوضوح في هذا المقال وهو السخرية التي يستخدمها الناقد لذات الغرض السابق وهو تأكيد دونية المعاني والألفاظ لدى الشاعر . . وقد استخدمها من قبل في مقاله الأول في إشارات عابرة . لكنه عاد إليها بصورة واضحة تجلي انفعاله ومحاولته الواضحة للتقليل من قيمة الرباعيات التي صاغها المعادة . . ومن أمثلة سخریات الناقد التي تستهدف إسقاط معاني الشاعر، وتشويه قدرته على التحكم في اللغة والنظم قوله:

«ثم يقول

إنما ريقك والخمر حياتي

إن في ثغرك كأسٍ والمدام

وبغض النظر عما في هذا البيت من ضعف التركيب وسوء الصنعة فهو لايحوي معنى يحسن السكوت عليه . ونحن قد نوافق الأستاذ الشاعر أن في ريق حبيبته امتداداً لحياته، ولكننا لا نوافق أن يكون في ثغر هذه المسكينة كأس الأستاذ ومدامه أيضاً! إلا على اعتبار ذلك الثغر مستودعاً في إحدى الخانات الكبرى لا ثغر غانية تعيش على منظر ومسمع من القرن العشرين» (٣٤)

ثم يصف الناقد ألفاظ بديع الحسن وحلو الدلال في قول الشاعر:

يا بديع الحسن يا حلو الدلال

آه لو نرجع هاتيك الليالي

يصفها بألفاظ ضاربات الدفوف في الأعراس .

وقد أدت سخرية الناقد وظيفتها في تأكيد الموقف المتصادم مع الشاعر، وفي تعزيز فكرة أن المعادة لا يعني بألفاظه ومعانيه، وإنما يركض وراء سهولة ظاهرية مقلداً ومستهلكاً، لكن هذه السخرية دلت على سياق مرجعي متأول، للنص ينطلق من تكوين مختلف وذوق مغاير . وهو سياق يصب في مجرى النظر إلى النص بما لم يكن عليه من قيم وقواعد . إنه يزعج النص المتقود ليحل محله نصاً آخر تكتبه آليات المرجعية التي يعملها ابن الرومي . وتتصاعد السخرية السابقة لتصل حدّاً يثير قضية السرقة ، فابن الرومي يرى أن الشطرين من الرباعية التالية :

يا رياضاً عقلت فيها الزمور

وتناغت في حناياها الطيور

وتناجى الماء فيها والصخور

واستطاب اللهو فيها والمقام

قد سرقها الشاعر من لسان الدين الخطيب في موشحة:

فإذا الماء تناجى والحصا

وخلا كل خليل بأخيه

والإجراء النقدي الذي دفع بقضية السرقة في خطاب ابن الرومي يرتب هنا بالخطاب النقدي الكلاسيكي عند النقاد العرب القدماء الذين كانوا يتتبعون التشابه الحادث للتركيب أو المعاني، ويصفونها تحت مصطلح «السرقة». وهو إجراء ظاهري لا يضع الاعتبار لمرجعية النص الشعري، ولعلاقاته «المعرفية» المتراكمة التي تجعل للصورة الشعرية الواحدة، أو اللفظة الشعرية الواحدة سياقاً من التناسل، وأرثاً متصلاً مما يسمى في الاصطلاح النقدي الحديث بالتناسل.^(٣٥)

ورغم أن المقالين الأساسيين لمحمد الرومي قد أثارنا تفاصيل لغوية وفنية كثيرة، إلا أنها لم تخرج عن مشهد الصراع القائم بين نص الشاعر ونص الناقد. لقد كان هذا الأخير يكتب النص الشعري الذي يريد، ويزجج الشاعر بعيداً، ملغياً لوجود نصه، وعملية كهذه قد تكشف عن مبالغة، وتفسد في فرض المعايير والمرجعيات، لكنها تستجزيء لأول مرة في تاريخ أدب المنطقة على وضع تجربة المعاودة الشعرية في محك دقيق من النقد والمقارنة. ولن يلذهب النقد كما رأينا إلى مرجعيات قديمة العهد من تجربة الأدب في المنطقة، كما لن تلذهب المقارنة إلى شعراء معاصرين للمعاودة من البحرين والخليج، وإنما سيذهب ذلك كله إلى القدماء من ناحية، وإلى مدرسة الديوان في النقد والأدب من ناحية أخرى.

٢- علي التاجر (ت)

هذا كتاب لم يصرح باسمه وإنما رمز إليه بحرف «ت». وهو أحد مثقفي البحرين في الأربعينات الذين سيعملون على تأسيس نادي العروبة في مدينة النامة، وسيشكل هذا النادي تياراً عربياً لهذه المدينة يختلف عن التيار العربي/ القومي الذي نهض به نادي البحرين في المحرق، وأساس الاختلاف يتمثل في الناحية الاثنوغرافية/ الدينية والاجتماعية للمدينتين المتدفعتين إلى صدارة الحركة الثقافية والأدبية في البحرين.

وفي سياق ذلك ستأتي المقالتان لابن الرومي بما لم يأت به أحد من قبل. وستكون ردود الفعل القوية بين اتباع أو اختلاف ناشبة جذورها الحقيقة في سوسيولوجيا بواكير الحركة الثقافية. إن إسقاطات الصراع الاجتماعي والديني (المذهبي) ستجد أثراً دون شك في توجيه أجواء الخطاب النقدي، وصياغة الانقسام حول شعر المعاودة وتجرته في معارضة رباعيات الخيام على وجه التحديد. فقد ظل هذا الشاعر يكتب القصائد الطوال في المناسبات القومية، وفي رثاء أو مدح الأمراء دون أن يتحرك أحد

بنقد، لكن حين جاءت الرباعيات انزاحت إليها أصوات مسكوت عن مواقفها، فبدت نصوص تجربته هذه ضحية لرواسب الانزياح، رغم أنها لم تكن بالضعف، والركاكة التي صورها محمد الرومي في نقده السابق.

وإذن - وفي هذا الإطار - يمكن لنا أن نفهم طبيعة الانفعال الجامع الذي تجل عند فريقي الإتياع والاختلاف حول شعر المعاودة من ناحية، وحول رأي ابن الرومي من ناحية ثانية. فالناقد الذي اخترق سكوت الواقع الثقافي آنذاك (وهو ابن الرومي) لا يمت بصلة مباشرة إلى كلا الفريقين مكاناً ومجتمعاً. . مما هيا الظرف التاريخي المناسب لصياغة موقف الخطاب النقدي بها هو عليه من إسقاطات اجتماعية. ويأتي «عل التاجر» ليكون أحد أبرز الأصوات التي ساهمت في صياغة هذا الموقف. . حقاً هناك أساء أخرى اتخذت لها رموزاً أخرى سواء من النامة أو من المنطقة الشرقية (الاحساء). كما ورد في المسرد السابق. لكن خطاب هذه الأساء لم يزد عن المروحة في حدود ما ذهب إليه ابن الرومي، ولم تكف عن ترديد ذات الأحكام والملاحظات في عبارات وجمل تتعد كثيراً عن مناقشة نصوص المعاودة، أو تقرب دون أن تشكل رأياً آخر. . ويكاد علي التاجر أن يكون الوحيد بين أصحاب التوقعات التي قمنا بتصنيفها في سياق الخطاب النقدي المتأري لنص المعاودة، المتداخل معه في صراع لا يبدأ من النص بقدر ما يبدأ من المرجعيات الأولى التراثية أو الحديثة، ومن الإسقاطات المسترة الدينية والاجتماعية.

لقد كتب «علي التاجر» ثلاث مقالات، تندفع ملاحظاتها غالباً للدفاع عن ابن الرومي إما في صيغة رد المعارضين وتفنيد آرائهم، أو في صيغة تأكيد ما ذهب إليه ابن الرومي في مقالته (نقد متواضع. .)، ومن ذلك مثلاً تأكيد المعنى الذي خلص إليه في (تراوي لي من الحق ضلال)، وتأكيد ما في شعر المعاودة من قصور في اللغة والخيال والإتيكار. . وأخيراً تأكيد ما أخذه المعاودة أو استهلكه من شعر القدماء والمعاصرين، ووصفه بالسرقة. وتفصيله لذلك بأمثلة كثيرة من الشعر العربي. يثبت فيها كيف يكون الأخذ من الآخرين أصيلاً إذا ما أضاف الشاعر إليه من روحه ونفسه ما يصل به إلى حد الإتيكار، وإن تشابهت الأفكار والألفاظ وحتى الصور. وربما يستعرد مع أمثلة لا صلة لها بالقضية المطروحة، لكنه في كل ذلك يثير جانباً جديداً هو الروح أو العاطفة و«الحالة النفسية» التي يرى بأنها تلون الفكرة التي نعالجها بلونها^(٣٦) ومن خلال ذلك يخلص إلى أن المعاودة لم يكن يمتلك الروح والعاطفة النفسية التي يمتلكها الشاعر الفحل، فقد أخذ المعاني والأفكار من شعر غيره. . . ولكنها ظلت عنده أسيرة ومبتذلة. بينما لو تناوها شاعر فحل لارتفع بها عن الابتذال.

وفي مقالتي لاحتين لعلي التاجر يمضي أكثر في النعي على أتباع المعاودة والسخرية من خصومتهم وأساليبهم في الرد عليه وعلى ابن الرومي، وما اصطنعته من تهجم وشتم ونعوت شخصية ضيقة النظر. وفي هذا السياق لا يسلم «التاجر» نفسه من الانزلاق فيما يعيب عليه غيره من الدخول في خطاب الشجب الشخصي، الذي ينحرف كثيراً عن خطاب النقد. لكن إذا جردنا كتابة علي التاجر من التفاصيل البعيدة عن النقد سنجد فكرته السابقة «الروح والعاطفة» تزداد إشعاعاً في المقاليتين التاليتين. . فهو سيذهب إلى أمثلة أكثر من شعر المتنبي والمري وابن الرومي وأبو تمام مؤكداً مرجعيته التراثية، كما سيذهب إلى أمثلة من الشعر الجديد مؤكداً مرجعيته الحديثة. . وأخيراً سيذهب إلى النظر في رباعيات المعاودة التي سبق لابن الرومي أن نقدها، ولاحظ عليها قصور المعنى واللفظ. وهنا سيعمل التاجر مرجعيتين تدفعان بانزياح موقفه النقدي.

عالم الفكر

الأولى : موقف محمد الرومي الذي عرضنا له والذي يبرهن على سلطته في خطاب علي التاجر النقدي .
والثاني : ذوقه الشخصي في التأويل والتخريج لألفاظ واستعارات المعادة في رباعياته كما سيوضح ذلك في أحد الأمثلة التي سنأتي عليها .
ونرى أن «التاجر» قد صاحب فكرة ذات حيوية خاصة في مجمل خطابه خلال ثلاث مقالات حين قال :
«فالشعر ليس مجرد إضافة كلمة إلى كلمة وفكرة إلى فكرة ، وإنما هو أن تنفذ بعينيك وتستشف بروحك دقائق تلك الكلمات والأفكار» (٣٧)

هذه فكرة لها بريقها دون شك . لكنها تطرح سؤالاً هاماً ، وهو كيف يمكن ممارستها في الخطاب النقدي ؟ هل تعمل المرجعيات المتزاحية في ثقافة الناقد على بلورتها في سياق نقدي متميز ؟ أم تدفع بها للاستباق والتسلسل بوصفها حكماً جاهزاً ؟ والذي نلاحظه أن خطاب التاجر في المقال الأول قد ألمح إلى بلور تلك الفكرة ، ثم جاء المقال الثاني بلمحات أخرى . وأخيراً جاء الثالث ليؤسس لها منذ أسطره الأولى ، وكأنها خلاصة نهائية لازاد لها . . . ونعتقد أن فكرة التاجر تتجلى في أمثله من الشعر العربي التي أتى بها من شعر التنبي والمعري أكثر مما تتجلى في شعر المعادة عبر خطابه النقدي . . فهو أولاً لم يزد عما ذهب إليه الرومي في تخريج أبيات المعادة . وهو ثانياً لم يلجأ إلى أمثلة أخرى من رباعيات هذا الشاعر يؤكد من خلالها ممارسة نفوذ الفكرة وتواصل حيويتها في الخطاب الشعري .

وأخيراً فإن الإجراء النقدي الذي نهجه «التاجر» باعد بين الفكرة والممارسة . وقاده إلى الاستباقات غير المقتعة . فمن إجراءاته انشغاله بشجب أصحاب المعادة وأتباعه . واندفاعه نحو الاستباق ضاعف من ازدرائه لرباعيات المعادة من جهة . وللمرأي الآخر من جهة أخرى . فكان مرة يقارن بين شعر ابن الرومي والمعادة في سياق لا مبرر له إلا التأكيد على «دونية» الأخير . وكان مرة أخرى يلجأ إلى رد دفاع الرأي الآخر بأنه مأخوذ من الرافعي وسيد قطب . أما أكثر ما عزل الفكرة عن التطبيق فهو التعليمية الواضحة في خطاب علي التاجر النقدي . . لقد كان يخاطب الشاعر المعادة ومن دافع عنه (خاصة ابن العميد - عبدالرحيم روزية) بأسلوب يمتزج فيه التهكم بالتعليم ، والثقة بنفرد المرجعية التي يعملها فهو يقول : وجوابنا أن ماظنت من أن استعمال المعادة لكلمة الجلم في هذا التركيب اللفظي :

(الشم الجلم فيارب خزف)

(كان قبلاً هيقاء تحف)

بمعنى خزف هو على سبيل الاستعارة وهم ليس له مايرره . ومن هذا ندرك أن معلوماتك في اللغة لا تهيم لك أن تفهم الاستعارة . لو حاولنا شرح أقوال علماء البيان فيها . مهما اجتهدنا في تبسيط أبوابها لك . ولهذا سنأخذ معها سبيلاً آخر في مناقشتك الموضوع . وسنبين هذا هو سبيل علماء التربية في تبسيط النظريات للطلاب . سنصوغ لك أمثلة نقلد في تركيبها اللفظي بيت المعادة ثم نحتكم إلى رأيك . هل تفهم إذا قلنا (اشرب الماء . فيارب خررة كانت سبباً في هلاك شاربها) إننا استعملنا (الماء) هذا بمعنى (الخمرة) على سبيل

الاستعارة؟ وهل تفهم إذا قلنا (الزم الدرس . . فيارب لعب كان مدعاه لفشل كثير من الشباب) إننا استعملنا (الدرس) هنا بمعنى (اللعب)؟ إن المعنى المفهوم من تركيب بيت المعاودة اللفظي هو الشم الجام (أي الكأس الفضي) ودع عنك الحذف (لا تلثمه) فإنه كان يوماً جسم هيفاء تحف . فهل قصد الأستاذ المعاودة إلى هذا . وبعد . . فقد أراد الأستاذ المعاودة أن يقلد الحيام . فإذا صنع ؟ أضاف كلمة إلى كلمة وفكرة إلى فكرة كما يصنع الناظم العادي أما روحه فلا أثر لها البتة فيما نظم (٣٨).

ومن من شك في أن تأمل النص السابق يكشف عن درجة التهاهي من خطاب «الرومي» (نقد متواضع . .) إنه يستيق ذات الحكم الذي اعتبر التركيب (الشم الجام فيارب خرف) قاصر المعنى واللغة، ويحوم حوله ويردد مبرراته، ورغم أهمية الإضافة التي أتى عليها عبر فكرة أن الشعر ليس إضافة كلمة إلى كلمة وفكرة إلى فكرة إلخ . . إلا أنه لا يارسها عمقاً في نص المعاودة، ولا يفتح إمكانيات الاستجابة لهذه الفكرة من خلال الحدود البعيدة التي تقتضيها قراءة النص وتأويلاته المتنوعة.

وإذا صبح ذلك كله في خطاب علي التاجر تصح حدود عملية الانزياح التي يثيرها الانقسام السوسولوجي للثقافة في البحرين خلال فترة الأربعينات . ذلك أن الاستيق ولغة الشجب والنعي على المعاودة تجرسته في الرباعيات لأسباب وعلل لا تخضع لمنطق تأويلي صلب . . كل ذلك يؤسس لخطاب انزياحي تعمل فيه المرجعية الاجتماعية لصاحب الخطاب، فضلاً عن المرجعية الأدبية الموازية لها أيضاً، والتي لا يمكن إغفال آلياتها في صياغة الموقف النقدي من عبدالرحمن المعاودة.

وتنطبق الملاحظات السابقة على المقالات الأخرى التي انحازت لموقف الرومي مركزة على ذات الانزياح والاستيق دون أن تتحصن بلغة واضحة في الخطاب النقدي . وهي مقالات ديجها كتاب من المنطقة الشرقية غالباً، ومن متقفي نادي العروبة، وقد يكون من الصعوبة تحديد الأسماء الحقيقية لبعض هؤلاء الكتاب نظراً لوفاء بعضهم، ولا نفلات أسمائهم من ذاكرة المعاصرين لهم . لكننا نرى في استعارة الأسماء الكلاسيكية (القالبي، ابن رشيقي وغيرها) دلالة موازية لظاهرة انزياح الانقسام السوسولوجي للثقافة من توتر اجتماعي مسكوت عنه، لا يجد في الواقع الاستجابة الطبيعية لظهوره فينزلق في أقرب أشكال الخطاب . وقد كانت قضية الشاعر عبدالرحمن المعاودة واحدة من المضامين القوية جداً من شكل الخطاب النقدي الموازي لما هو مسكوت عنه .

في هذا السياق يمكن النظر - إذن - إلى بقية المقالات النقدية المذيلة بأسماء مستعارة، ونحن نختزل النظر لما بنظرنا السابقة لما كتبه على التاجر . فقد راحت تنقل الحوار مع الخصم حول شعر المعاودة إلى ساحة ثقافية واجتماعية متوترة جداً . تناولت الاتهام المتبادل بالجهل والكذب، وتحول الخطاب النقدي إلى خطاب ثقافي من نمط آخر، قد يتشاكل هذا الخطاب بالجدل حول قضايا لغوية وأدبية (كالخلاف حول معنى «من» و«ما» إذا كانت تعبضية أو بديلة أو ظرفية إلخ . .) لكن هذه القضايا لم تذهب نحو تأصيل الممارسة النقدية على النص، بل العكس هو ما ذهب إليه . . بمعنى أن تجربة شعر المعاودة أصبحت تتباعد عن مضمون الخطاب النقدي الدائر . لقد استنفذ الجميع القول في قصور لغة المعاودة، ومعانيه وخياله، وانصرفوا إلى مناقشة مسائل لغوية، واستهلاك الدفع بالتهمة، أو استعراض ما تزخر به المرجعية التراثية من مخزون لغوي أو شعري . وفي كل ذلك ينفسح الطريق أمام انزياح التوتر المسكوت عنه في حدود انقسام الواقع الاجتماعي .

وإذا ما حاولنا أن نعثر بين هذا الكم من المقالات المتصادمة مع المعادة على ما يساعد في تعميق النظر إلى التجربة الشعرية فلن نجد إلا تلك الملاحظات التي جاءت في مقال «على طاولة التشريح»^(٣٩). فهي ملاحظات ابتعدت عن الظلال المباشرة للأحكام السابقة عند عبدالله الرومي، وانصرفت إلى قصيدة «حقيقة في خيال» للمعاودة لا صلة لها بالرباعيات مطلعها:

براق من الأوهام في ليلة ظلمنا تسامى بروحي في الفضا يقصد النجما

وهي عبارة عن حلم رآه الشاعر، وتحلى له في صعوده إلى السموات العليا، والتقاله بعملاق، ومعاورته معه في هموم الأرض، وما يرسف به عالم الإنسان من شرور ومظالم وحروب. وقد أخذ الكاتب على المعاودة في هذه القصيدة قصور ثقافته العامة كجهله مثلا بالمسافة بين الأرض والجزءاء في قوله:

حللنا على الجزءاء من بعد سفرة مراحلها ما إن نحيط بها علما

كما أخذ عليه بعض أوصافه وصوره. وأهم من ذلك أخذ عليه قصور خياله الذي جعله لا يرى الأرض من الجزءاء إلا شرور الإنسان ومظلمه ومصائبه، وهي تدرك دونها حاجة إلى الصعود ببراق نحو الجزءاء كما يقول.

ولعلنا نعتبر هذه الملاحظات خلاصة أخيرة لجملة الخطاب النقدي الذي توجبه بالاختلاف مع نصوص المعاودة الشعرية، وراح يناوئها بما لم تشتمل عليها من قيم وثقافة وأفكار. قد نرى فيها إسرافاً وتصفياً، وقد نرى فيها انزياحاً وتجاهياً. أو استعراضاً وترفاً. لكننا مع كل ذلك نرى أن ذلك الخطاب قد أمسك في نهاية الأمر بحقيقة أساسية تمس صلب تجربة الشاعر المعاودة، كما تمس شعراء جيله بأكملهم عن ارتباطوا بالمنااسبات القومية، والتصقوا بالقضايا المباشرة للواقع. هذه الحقيقة هي ضعف الخيال، وقصور العاطفة. ولم يكشف النقد بعد تجربة الحوار حول شعر المعاودة التي نضعها قيد الدراسة هذه الحقيقة، بل ربما لم يلامسها أيضاً إلا في كتابات نقدية متعمقة ومتأخرة بالقياس إلى عهدنا بهذه التجربة المبكرة في تاريخنا الثقافي^(٤٠)

التوتر بين الخطاب النقدي والخطاب النقدي

عبدالرحيم روزية

لم تختلف قراءة الخطاب النقدي لدى روزية ومجموعة أخرى من الكتاب مع النص الشعري في تجربة المعاودة، وإنما اختلفت مع نص الخطاب النقدي الذي صاغه - أساساً - عبدالله الرومي، وقد تحكمت صيغة الاتفاق والاختلاف في خطاب روزية النقدي بصورة مباشرة، وبمعدة لمساره والإمكانيات النقدية (المعرفية). وخاصة في السياق الجوهرى للنقد الذي حددناه من قبل في تقسيم مسار التجربة الشعرية، وتحديد ملامحها ومرجعياتها.

وإذا كانت صيغة الاختلاف قد حددت طبيعة الخطاب لدى الرومي وأتباعه من قبل فجعلته يتصل بالنص في سياق من التوتر والصراع الذي ينتهي إلى تجريد شعر المعاودة من الخيال والعاطفة والروح، فإن صيغة الاختلاف تعود ثانية لتشكل سلطة قوية في تحديد بنية الخطاب النقدي هذه المرة لتحديد بنية النص

الشعري. ذلك أن الاختلاف هنا سيتوجه بالتوتر والصراع مع الخطاب النقدي للرومي لا مع الخطاب الشعري للمعاودة. ولذا سيغلب على قراءة روزية ما يمكن تسميته بنقد النقد خاصة وأن مقالاته اتخذت عنواناً مطرداً وهو «نقد أم تهجم» يوحى مباشرة بالموقف الذي سينطلق منه صاحب الخطاب.

وأول جذور المرجعية الاجتماعية لتجربة روزية النقدية ولبقية أصحاب المقالات المنضوية في توجهه هو الانتماء إلى المكان المغاير. فبعد أن كانت مقالات الرومي وأصحابه تصل من الأحساء والمنامة، جاءت مقالات روزية الذي دأب فيها على التوقيع باسم «ابن العميد» من المحرق، التي ظهر فيها النادي الأدبي، ونادي البحرين الثقافي. وهنا تتأزر نخبة المثقفين في هذه المدينة للوقوف مع شاعرهم «المعاودة». وهو موقف دفاعي حقاً لكنه اتخذ سمة الهجوم المباشر على أصحاب الخطاب النقدي، وقد عملت الصيغة المنفعلة في التعبير عن الاحتفاء بنفاعة المكان عملها في الدفع بالكثير من ملامح الاستباق التي وقع فيها الخطاب النقدي السابق. فقد كانت همة مثقفي «المحرق» المواجهة لأحكام، قوية، وصلبة مست شاعر الإصلاح الوطني والاجتماعي في بلادهم. وكان عليهم أن يحتموا بشئ الطرق المواتية للدفع بتلك الأحكام، وإفساد ما بها من حيوية. وكان من الطبيعي أن يتحول الاحتفاء بالشاعر وبالمكان إلى خطاب يتصالح مع النص الشعري، ويسلم بما هو عليه من قيم ومن تأسيس. وهذا هو الشكل الأول للاستباق، ثم يختلف مع النص النقدي وينظر إليه بمرجعيات مناوئة، ومغايرة، وهذا هو الشكل الثاني للاستباق في مجمل هذا الخطاب.

وقد انعكس الاحتفاء بالشاعر والمكان (كمرجعتين أوليتين) على الكثير من أساليب الازدراء والتصغير والشجب والتهمك والسخرية والأحكام المنفعلة، المتشنجة التي لا تغني الاحتفاء بالنص الشعري ومحاولة الارتفاع به، كما لا تغني الاختلاف مع الخطاب النقدي ومحاولة دفعه وازدراؤه. ولذا فنحن - مرة أخرى - نبتعد عن الاهتمام بمثل هذا الخطاب كما فعلنا ذلك من قبل مع ما جاء في سلسلة مقالات الخطاب النقدي المناوئ للمعاودة.

ونرى فقط نموذج أساسي يتمثل في تجربة الكاتب عبدالرحيم روزية بوصف هذه التجربة أكثر استجابة للمرجعية الاجتماعية والتراثية، وأكثر خضوعاً لانزياح صيغة الانقسام الاجتماعي والثقافي بين المدينتين (المنامة - المحرق).

وفي أول مقالات الاختلاف التي قادها روزية نجد ست فقرات تتوجه جميعها إلى مناوئة صيغة خطاب النقد بمبارات تبدأ بها كل فقرة على النحو التالي:

- يزعم الناقد في بداية كلمته .

- يتقدم الناقد ابن الرومي فيتساءل .

- يتفلسف الناقد ويزعم . .

- لم يكن لدى الناقد (المنصف) شيئاً يقوله . .

- إن الناقد لم يكن راضياً .^(٤١)

- وأخيراً يرى صديقنا أن المعنى قد اشتبه على المعاودة . . .

ولا تفعل الفقرات الست أكثر من البحث المستमित عن الدلائل التي تعتمد رد القضية بالنقض. لكنها رغم ذلك تطرح مبدأ القوة المحافظة على الذهاب إلى هدم خطاب النقاد، وتكرار مفردات من قبيل . . . يزعم، يتساءل، يتفلسف، المنصف (وهي تهكمية) إلخ . . . إنها هو تأسيس لمنطية الخطاب الذي سيرس التحول من النص الشعري إلى النص النقدي .

ونرى أن تأسيس هذه المنطية يقلل من فرص النمو للحساسية النقدية، ويمنح الفرصة لنمو العبارات الإنشائية الفضافاضة، والابتعاد عن الممارسة الفعلية للنقد . . . بل إنه في المحصلة الأخيرة يشكل هروباً من النص الشعري عبر التسليم المطلق بآكثاله . ولعل في أول الفقرات التي يكتبها روزبة ما يشير إلى ذلك . فهو يسعى إلى وصف نقد ابن الرومي بأنه ليس من النقد في شيء فيقول :

« . . . إنها إلى التهريج والتهويش أقرب منها إلى النقد والتمحيص، وإلى الخلط والاضطراب أدنى منها إلى الهدوء والآنزان، وعلى التزايد والإسراف أدل منها على القصد والاعتدال، وبالتسرع والارتمال أشبه منها بالتروي والتثبت . وهي بعد إن دلت على شيء فإنها تدل على ذهن مريض وتفكير سقيم ونفس مغلقة وذوق فاسد، وشعور خامد، وإحساس جامد، وتدلل على سوء فهم للمعنى، وقلة اطلاع على اللغة والأدب . . . إلخ » .

ويمعن الخطاب السابق هروباً حين يلجأ إلى التقليل من أهمية نقد ابن الرومي عبر حكاية صوت الطبل الذي أغرى الثعلب طائناً أنه شيء عظيم فلم يزد عن كونه طبلأ . ثم يتحول بفعل هيمنة المنطية الإنشائية إلى المبالغة وتهويل الموقف النقدي لابن الرومي، حيث اعتبره عدواً للأدب العربي، مزبياً محمقاً بشعراء العروبة تحت ستار النقد . بل إنه يصنف مقاله تحت عمود العداوة الشخصية والخصومة الذاتية مذكراً المعادة بقول الشاعر:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود .

هذه منطية سادت في خطاب نقد النقد نظراً لسلطة استباق المرجعية الاجتماعية والثقافية لدى صاحب الخطاب (روزبة ومناصروه) . ويمثلها تكتظ الكثير من الفقرات والمقالات وتغدو تأسيساً للخطاب الاجتماعي المناوئ أكثر منها تأسيساً للخطاب النقدي . ومن موقع هذا التأسيس يمكن التبرير لروزبة استخدام مفردات عدو ومحقر لشعراء العروبة، لأنه إنما يعتبر المجهوم الذي قام به التاجر والرومي على رباعيات المعادة هجوماً على العروبة نفسها، فالمعادة رمزها المناضل عنها، وكان روزبة — بذلك — يقول لنا انزياح الخطاب النقدي عند الرومي والتاجر دون أن يعي لذلك .

ويدخل استعراض المرجعية اللغوية التي أفاض فيها روزبة في سياق المنطية المتحولة أيضاً عن النص الشعري إلى نص الخطاب النقدي رغم أنها تتمركز حول التركيب السابق (تراءى لي من الحق ضلال) . ذلك أن هذه المرجعية امتداد لإنشائي من نمط آخر . إنها فضح لقصور فهم ابن الرومي في اللغة، وسبيلها إلى ذلك الإفاضة في الشروح اللغوية لا من أجل تحديد قيمة فنية أو موضوعية في شعر المعادة، فهذه مهمة باتت موجهة على هامش الخطاب، وإنما من أجل الاستخفاف بخطاب الآخر، والاحتواء بمرجعية لغوية عربية أكثر زخماً . ومن هنا يتفق الاستعراض اللغوي مع الاستعراض الإنشائي عند نقطة واحدة في خطاب روزبة وهي مواجهة ابن الرومي بالتوتر والاختلاف والسكرت عن تحليل ملامح جديدة في شعر المعادة .

ومن الأمثلة على ذلك الإقاضة في شرح معنى (من) في التركيب السابق، عبر الذهاب إلى الشون الكلاسيكية في اللغة، فهي بمعنى البذل، وقد أورد روزبة العديد من الأمثلة (المرجعية) قرأنا وشعراً. وهي بمعنى الفصل بين المتضادين... وهي أيضاً للتبويض، ولكن ليس بالمعنى الذي أدركه ابن الرومي سابقاً، وإنما بمعنى أن بعض الحق ضلال بالفعل. تماماً كما أن بعض الشعر حكمة في عبارة: (إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسكر)، فالشعر شيء والحكمة شيء آخر ومع ذلك يجوز أن يكون بعض الشعر حكمة.

ولا نظن أن الدلالة التأملية/ الفلسفية التي يفصح عنها تركيب (ترأى لي من الحق ضلال) تحتاج إلى كل تلك الشروح اللغوية التي اختصرناها فيها سبق... فالتحليل النقدي لا يتوقف مع اللغة مستقلة عن سياقات الشعرية المتأسلة في النص، وإنما يتوقف معها في حالة اصطلاحها مع سخونة الشعر، وتوحيه معانيه وإمكاناته التعبيرية التي تتجاوز موقع المفردة إلى موقع الجملة، ثم إلى موقع الحزمة من التراكيب والجملة، ثم إلى موقع النص والسياق بأكمله.

إن الاستقلال بالتوقف مع المعنى في (من الحق ضلال) إنما هو إشباع للرغبة في مخاطبة النقد بخطاب مضاد، وهو تأسيس لسردية مرجعية نمطية تحتل انزياح مواجهة الحفي للدود في خطاب ابن الرومي بلغة تكتز براعة تحويل الخطاب من النص الشعري للمعاودة إلى نصوص شعرية كلاسيكية متفرقة وبعيدة، لكنها تمتلك قوة ردع خطاب ابن الرومي، والتصلب أمامه بانزياح الحفي الآخر المسكوت عنه. وقد بلغت النصوص المستدعاة من المرجعية التراثية ١٥ نصاً من الشعر والقرآن والحديث الشريف في المقال الثاني لروضة بينما كان التركيب السابق للمعاودة يتردد كخلفية هامشية لكل ما تستجليه تلك النصوص. وفي ذلك ما فيه من امتداد للنمطية المتحولة التي أشرنا إليها. فضلاً عما فيه من انزياح للإرث الثقافي/ الديني حول «الحق» و«الضلال». إذ قد يكون في الاختلاف بين فصلها مبدئياً أو فصلها جدلياً كمعنيين متعارضين ما يشير إلى أصول ثقافية لم يشأ أصحاب الخطاب النقدي الإفضاء بها.

إن في التباس الحق مع الضلال صورة من الموقف الاجتماعي المنقسم من الإصلاح السياسي آنذاك، كما يعبر عنه بجمل الخطاب الثقافي سواء عن المعاودة أو غيره. ففي موقف هذا الشاعر ما يبرهن على مناوئة المستعمر وسلطة الأجانب وهيمنة التخلف والفساد الاجتماعي، والتشكر لأجداد الماضي العربي... وفيه ما يبرهن على مصالحة السلطة، والوقوف مع رموزها العربية الأصيلة المتمثلة في الأسرة الحاكمة. هذا انقسام طبيعي صاغه مثقف تلك الفترة في سياق التطور السياسي والاجتماعي. لكن - وفي موازاة ذلك - تتجلى صياغة أخرى لموقف لا يقيم الفصل بين السياسي والاجتماعي والديني تبنته بعض فئات المثقفين دون أن تعبر عنه في خطاب ثقافي صريح يطرح عبر الصحافة أو نحوها. ولا نستبعد حينئذ أن يكون الانفعال النقدي المضاد لعبارة «الحق من الضلال» موصولاً بهذا الموقف المتصلب الذي لم يقبل ما في العبارة من التباس وتداخل، وما فيها من تبرير أيضاً للمواقف القومية المنقسمة من المجتمع والسلطة.

وفي مثل هذا السياق الاجتماعي يمكن لنا أن نفهم تبشير عبارة «الحق من الضلال» لدى الخطابين معاً... ومنها خطاب روزبة النقدي اللغوي الذي استعان بالكثير من ذرائع النحاء من أجل تخليص العبارة من الفساد اللغوي الذي أدركه فيها الرومي والتاجر. لقد فند روزبة القول بأن «من» للتبويض. ليس في اتجاه كونها تحمل المجهي في معاني أخرى كما ذكرنا، ولكن في اتجاه معنى التبويض ذاته. وفي

ذلك إشارة على الحيوية النقدية التي قاد إليها الحفر المتعمق لغة ودلالة في عبارة «الحق من الضلال». ويستند روزية في الأخذ بكون من للتبعض إلى مرجعية تراثية ممتدة في القرآن والشعر والحديث النبوي الذي استدعى منه النص التالي:

«إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحر»

وعبر هذا النص يستثير روزية مرجعيته التراثية الزاخرة. فيستدعي جملة من النصوص التي تعزز مقولته الأخيرة من أن الشعر شيء والحكمة شيء آخر، ولكن مع ذلك يجوز أن يكون بعض الشعر حكمة تماماً كما يجوز أن يكون بعض الحق ضلال.

وحين يفرغ روزية من ذلك التخليص يبدأ في مقاله الثالث تحت نفس العنوان «أنقد أم تهجم» في عرض تفاصيل يؤكد مذهب في فهم وتذوق عبارة المعاودة الشعرية، ويصل خلال ذلك إلى ملاحظة نقدية تدل على أنه يسوق أمامنا مذهباً مغايراً. . فإذا كان الرومي والتاجر وأتباعها يقدمان خطاباً نقدياً يعني بها لم يقع في النص الشعري، ويقرأ ما لم يقله الشاعر، ويحولان أفكارهما على أهميتها إلى تأمل تنطوي أهميته في استقلاله عن شعر المعاودة بصورة جعلت الكثير من ملاحظاتها تقتصر على مفردات وتراكيب منفصلة عن سياقها، إذا كان هذا مذهب الخطاب النقدي المضاد لشعر المعاودة فإن خطاب روزية يقدم مذهباً آخر يحاول مجاوزة المفردات والتراكيب إلى السياق الشعري في المقطوعة أو الرباعية. ولذا ينتبه بخلاف غيره إلى أهمية مفردة الفعل «هامت» في أول المقطوعة:

هامت الروح بواد من خيال. . إلخ

لقد عاد روزية إلى تعزيز معنى الالتباس بين الحق والضلال عبر تلك المفردة، وأورد حقوقها الدلالية (٤١) التي تقرن الهيام بالضلال، وتشدد التدقيق نحو إدراك جدلية الوجود بين الحق والضلال خاصة عندما تكون الروح هائمة في واد من خيال كما يقول الشاعر.

إن أعرق ما ذهب إليه نقد روزية هو تعريته لمزائق النقد اللغوي الجزئي التي وقع فيها الرومي، ومحاوَلته الدائبة للأخذ بعوامل السياق والتأويل في فهم النصوص، وقد أثبت قدرة متحركة في مواقع أشرنا إليها، كما حاول أن يثبت إمكانية واضحة لإعادة النظر في قضية السرقة الشعرية التي أثارها الرومي ثم عمقها التاجر، حين طرح أن الشعر ليس إضافة فكرة إلى كلمة وإنما هو استشفاف للروح خلف الكلمات والألكار. . والقاعدة التي يجتسم إليها روزية في رد كل ذلك هي تلك التي ذهب إليها النقاد العرب القدماء من أن المعاني مطروحة في الطريق، ومشاعة لجميع الشعراء والأدباء. وأن الشأن في اختيار الألفاظ والأساليب واعتماد المعاني والأخيلة الخاصة بالشاعر. (٤٢)

وقد أورد روزية عدداً كبيراً من الأمثلة على أخذ الشعراء من بعضهم البعض متهاً إلى ضرورة أن ينظر إلى تشابه معاني المعاودة مع غيره من الشعراء في ضوء سياق المعاني وإرثها الممتد في التجربة الشعرية، ورغم ذلك فإن ما يميزه في خطاب روزية النقدي لا يختلف كثيراً عما وقع فيه الرومي والتاجر. فالجميع ينصرف عن شعر المعاودة إلى نصوص ذات صلة بالمرجعية التراثية. والجميع ينحو إلى السخرية ونقض العبارات الحادة بمثلها. ونرى أن الخطاب النقدي عبر هاتين الظاهرتين: سقوط المرجعية التراثية، وسقوط اللغة النفاظية إنما يعزز

انزياح الوعي لدى أصحاب هذا الخطاب . ذلك أنها تتمركز في منطقة واحدة وهي إثبات الجهل بالتراتب اللغوي والشعري ومحاولة تشويه . . دفاعاً عن الاحتياط بعروبية الخطاب، وإثبات المركزية الثقافية للمكان الذي ينتمي إليه أصحاب الخطاب أيضاً . وفي هذه المنطقة المتوترة يتحرف الخطاب النقدي، ويبدو وكأنه لا ينصرف نحو قضية محددة .

لقد تطايرت قضايا ثانوية عديدة في سياق توتر الخطاب النقدي بالانزياح لا شأن لها بشعر المعاودة، ومن ذلك التجديد والابتكار والسرقات وكسر القوافي والأوزان ونحو ذلك . لكنها لم تتمركز على نحو ما وجدنا في بعض العبارات الشعرية التي أطلقها المعاودة (مثل تراءى من الحق ضلال) . . ولم توظف نقدياً في كشف ملامح جديدة في شعر المعاودة . . إن نقد روزبة لم يزد عن محاولة إثبات فساد لغة المعاودة وضعف خياله . هذان تعرضت للتشويه . ونقد الرومي والتاجر لم يزد عن محاولة إثبات فساد لغة المعاودة وضعف خياله . هذان جوهر جمل الخطاب النقدي، وأهم ما فيه من قيم نقدية . لكن مشكلة هذا الجوهر أنه يندفع بعوامل انزياح الوعي نحو تفاصيل تكشف عن تنازع المركزية الثقافية للمكان . ولهذا سقطت شاعرية المعاودة ضحية هذا التنازع في المحصلة الأخيرة . فأصحاب الرومي ينزعون عنه شاعريته حتى أنهم يسخرون من لقبه «شاعر الشباب» في مواقع عديدة من مقالاتهم . وأصحاب المعاودة يخلعون عليه شاعريته، ويعززون موقعه شاعراً للشباب في البحرين، وحاملاً للواء العروبة، ولاهجاً بأعجائها العظيمة .

وهناك سلسلة من المقالات الأخرى التي وقعها كتاب يقرنون أسماهم المستعارة (كاتب خلدون مثلاً) بالاشارة إلى المكان (المحرق)، وهؤلاء لا يختلفون عما جاء في نقد روزبة . إنهم يرددون حججه، ويقفون موقفه ويقعون مثله تحت سطوة خطاب المرجعية التراثية واللغة النفاضية . ورغم أننا لا نتوقف مع هذه المقالات كما لم نتوقف مع المقالات الأخرى التي وقفت موقف ابن الرومي لذات السبب وهو ترديدها لذات التفاصيل وتكرارها ذات البراهين . . إلا أننا ننظر إليها من زاوية انضوائها في نظام التناقض بين انزواين لمكانين متمركزين . . (المحرق + النامة) . فالموقف المضاد من شعر المعاودة (ابن الرومي) يتشكل من وعي له أرضيته الاجتماعية والثقافية عبرت عنه سلسلة المقالات التي ذكرناها فيما مضى . . والموقف المضاد من نقد ابن الرومي (روزبة) يتشكل من وعي له أرضيته الاجتماعية والثقافية أيضاً تعبر عنه المقالات العديدة التي لم تفصل القول فيها . وينقسم الوعي في الحالتين بين الذات والموضوع انزياحاً نحو المسكوت عنه (ذاتاً)، وانشداداً نحو وضع شعر المعاودة في مساره الصحيح (موضوعاً) . وقد حاولت هذه الدراسة فيما مضى أن تنصرف نحو تحليل الخطاب النقدي الذي ينصب مباشرة على التجربة الشعرية للمعاودة، أما الخلفية الذاتية لهذا الخطاب فقد أساء الجميع استخدامها إلى حد استدعى أن يتوسط أحد أصحاب الخطاب الديني والإصلاحي بالتدخل، ففضاً لعلو نبرة النزاع الذاتي بين الطرفين^(٤٣) .

الخلاصة

محددات تطرح أسئلة جديدة

النقد بوصفه - إنتاجاً في المعرفة - لابد أن يكشف عن آليات لاحتصارها في مجال الفكر والفلسفة وحتى في مجال العلوم الأخرى، ورغم أن الحرية الأساسية للنقد فكرية إلا أنه ليس في منجاة من التورط في المواقف

الإنسانية والاجتماعية والسياسية أيضا. لذا تلعب المرجعية الأدبية والسوسولوجية دورها في تشكيل الخطاب النقدي تأسيساً وتطوراً. وقد أثبتت هذه الدراسة أن النقد لم يبدأ في مجتمعات الخليج إلا حين بدأ خطاب المثقفين مسكوناً بتلك المرجعية، وطالما أن هذه المجتمعات قد تحكمت فيها عوامل سياسية واستراتيجية جعلتها أقل انفتاحاً وأكثر تصادماً مع حريات الممارسة الفكرية فإن من الطبيعي ألا يتجه تكوين المرجعية الأدبية والسوسولوجية نحو السياسة والدين وغير ذلك مما يثير حساسية التشكيل الديمغرافي/ والثيروقراطي في البحرين والخليج.

وتنشئ العوامل المذكورة مصادر محدودة جداً لمرجعية الخطاب النقدي لكنها مع ذلك هيأت لها الفرصة للظهور بوصفها بواكير مؤسسة لخطاب ثقافي لم يتواصل في مراحل لاحقة، لأسباب تتصل بانكسارات الحركة الثقافية بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد الأحداث السياسية والاجتماعية في الخمسينات. وقد استهدفت هذه الدراسة التأسيس لإعادة النظر في هذا الخطاب النقدي المنسي الذي تغافل عنه الدارسون، ولم يكشفوا أبعاده المحددة للملاحم تجربة الشاعر المعاودة، فضلاً عن ملامح الخطاب الثقافي بصفة عامة.

لقد انقلبت الكثير من الجوانب الفكرية والاجتماعية أمام مرجعية الخطاب النقدي الأول (البواكير). وتحدث غالباً في نصوص من رباعيات المعاودة، ثم في نصوص التراث العربي القديم الأدبي والديني، ثم في نصوص تجربة الممارك النقدية الدائرة في مصر خاصة. وفي نصوص تجربة الشعر المهجري وما يفتح عليه هذا الشعر من ثقافات متنوعة أدبية وفلسفية ودينية. أما مرجعية المجتمع بتناقضاته وتياراته المختلفة فلم تنعكس بصورة مباشرة، وإنما انعكست في صيغة انزياح التناقض الاجتماعي والديني بين مركزي الخطاب الثقافي في البحرين (المحرق والمنامة). وقد أتاحت المفارقة بين انفتاح المرجعية الأدبية على التراث وانغلاقها على المجتمع في جمل الخطاب النقدي الفرصة لانزياح المسكوت عنه عبر هيمنة ما سميناه باللغة الثقافية، أو التي سماها الشيخ عبدالحسين الحل في مقاله الأخيرة بـ «حرب الثلب والتجريح والخطب والخلط». والخطاب بهذه اللغة لا يشكل انحرافاً بالمعنى الأخلاقي وإنما يشكل انكشافاً للحدود الضيقة التي عملت فيها مرجعية هذا الخطاب النقدي. فالناقد لا يستطيع العمل بدون الانفتاح الكامل لآليات المرجعية الفكرية. وطالما أن المجتمع في البحرين والخليج يجدد هذه الآليات أمام الكتابة والصحافة، فإن من الطبيعي أن يتجه وعي الناقد نحو تشكيل حساسية الاختلاف والتناقض في خطابه النقدي عبر أساليب أخرى. وقد تجل ذلك فعلاً في هيمنة اللغة الثقافية التي لم ندرس خطاها من تراكيب ومفردات وإنما اكتفينا بدلائلها وإسقاطاتها أحياناً، ومركزاتها النابعة من مواقف الانتماء إلى مركزي الخطاب الثقافي المتداخل صراعاً وتناقضاً.

ولما ما كان مآل هيمنة تلك اللغة، فإنها لم تمنع ظهور ملامح واضحة في تأسيس مفردات الخطاب النقدي في هذه المرحلة المبكرة من التاريخ الثقافي. ذلك أن ما افترضناه منذ بداية الدراسة من أن تشكيل الخطاب النقدي يرمز بتأسيس المرجعية الأدبية والاجتماعية لم يغادر النافذ الثلاثة التي تغيرتها الدراسة، وكشفت حدود تأسيسها لذلك الخطاب.

إن النموذج الأول (النقد النظري في الصحافة) يمثل انزياحاً واضحاً نحو الصراع بين القديم والجديد رغم أن مجتمعات الخليج لم تكن مهية لمجابهة هذه القضية، فهي مجتمعات تقليدية أساساً، والجديد فيها يعمل على التحالف مع القديم، وما تثيره الصحافة آنذاك لم يكن يتكافأ مع السلطة التقليدية في الثقافة

والسياسة. ولم يكن ينطلق من ممارسة فعلية. فالقديم سائد، وليس للجديد أية تطبيقات عملية ظاهرة آنذاك، حتى ظهور المدارس كان يخضع لسلطة نموذج المثقف المتحالف. ومع ذلك فقد وضعت قضية القديم والجديد موضع مناقشة كما فصلنا ذلك لما تثيره في سياق التناقض والصراع (اجتماعيا) من رواسب تنهاى في سياق قضية أدبية مطروحة على صعيد النقد العربي (في مصر).

أما النموذج الثاني (تجربة إبراهيم العريض)، فتنحلّ فيه المرجعية الاجتماعية، وتنتهى في المرجعية الأدبية المثالية التي يستقيها من إحدى قمم التجارب الشعرية الرومانسية العربية (شعر المهجر)، ويقع تحت سطوة الإعجاب والانهار بهذه القمة الشعرية. . فيستنطق نصوصها وتحاربها، ويأخذ من قواعدها النظرية أيضاً كما أوضحنا. وينعزل من ثم في دائرة هذا المثال. أما المرجعية الأدبية والاجتماعية في الثقافة المحلية فتصبح ضرباً من المسكوت عنه، فغالبها تعبير عن الازوار منها، والموقف من طبيعتها التوارية خلف الناذج الدنيا، والقواعد التقليدية. وكان إبراهيم العريض بذلك حكم بعزلة هذه الناذج (نقدياً) عبر عزله في المثال التماسي لمفهوم الشعر والأساليبه.

ومثلما تحدّد مآل النموذجين السابقين بمرجعيتها فكذلك الأمر مع النموذج الثالث، فقد وضع هذا النموذج يده لأول مرة على تجربة الشعرية المحلية ممثلة في واحد من نماذجها الطالعة في فترة الأربعينات، وهو الشاعر عبدالرحمن المعادة، ولكن الخطاب النقدي هنا لم يلمس الشعر المتصل بالقومية والوطنية في تجربة هذا الشاعر، وإنما لمس رباعياته المعتمدة على التأمل والحوار الذهني والوجداني. وفي ذلك إشارة جلية على أن المرجعية الاجتماعية والأدبية لهذا الخطاب لن تعتمد على التصريح بآلياتها الاستراتيجية/المنهجية. ذلك أن نقد الخطاب الشعري القومي والوطني الذي يثيره المعادة مع المناسبات الدينية، وتسلسل وقائع الحركة الإصلاحية إنما يقود إلى فرز المواقف القومية والثقافية والسياسية من حركة التعبير، وذلك ما تحول دونه هيمنة السلطة الثقافية التقليدية، وعليه كان لا بد أن تتشكل خلفية الصراع عبر انزياح يتحدد أولاً في مشاغل الخطاب النقدي بالرباعيات الشعرية وحدها، وينطلق ثانياً لتشكيل فرز المواقف عبر سياق الانقسام حول المركزية الثقافية بين مدينتي المحرق والمنامة من خلال أدبيتهما الزطنية، ومقفيتها ذوي الميول الوطنية والقومية المختلفة.

وإذا كانت دراسة النماذج الثلاثة قد حددت طبيعة انفتاح مجتمعات الخليج، وحددت عوامل الانزياح وسياقات المرجعية التراثية والأدبية، كما حددت صيغة ارتباط كل ذلك بظهور الخطاب النقدي في تاريخنا الثقافي الحديث، وهي تحديدات أطلقتها الأسئلة الأولى في مقدمة الدراسة. . فإن الصيغة التي تتحدد بوصفها أهم من كل ما سبق هو الدور المعرفي التراكمي للنماذج الثلاثة. وهي صيغة نستخلصها الآن في أن النموذج الأول قد أرسى دوراً للتنظير المنقول الذي راح يهيج ويشعر بظهور الفنون الحديثة، وهذه فقرة مستغل الحركة الثقافية في الخليج - وحتى الوطن العربي - تؤسس عليها حتى الفترة الحالية. والنموذج الثاني يرمي دوراً للممارسة النقدية الرصينة التي صاغها إبراهيم العريض، ولكن عبر مثال رومانسي يحكم على الواقع الأدبي بما هو محكوم عليه من عزلة. وقد تأسست في ضوء هذا النموذج نماذج موازية في الخمسينات والستينات وحتى السبعينات أيضاً نذكر بعض أمثلتها عند غازي القصيبي وحمد الماجد.

أما النموذج الثالث فريمي الدور للممارسة النقدية المتأرجحة بين سلسلة من المرجعيات المتناقضة أحيانا (مثل مرجعيتها في التراث ومرجعيتها في الصراع الفكري الدائر في مصر) لكن رغم ذلك فإن إسقاطات هيمنة هذه المرجعيات تتم عبر تحديد نقدي لا تنقصه الدقة أو الصرامة في تقييم الشعرية عند عبدالرحمن المعادة. وقد أسست هذه الإسقاطات للكثير من أشكال الإسقاط الأيديولوجي في نقد الستينات والسبعينات، رغم أنه لم يكن على صلة مباشرة بأصحاب الخطاب النقدي للنموذج الثالث. بل لقد انتهى تقييم الشعرية لدى المعادة في سياق الحركة الشعرية إلى ما انتهت إليه تجربة هذا النموذج من أحكام زعزعت إمكانيات المعادة في اللغة والخيال.

وأخيراً فلنأخذ نرى أن جميع المحددات التي تنتهي إليها الدراسة عبر النظر في النماذج الثلاثة إنما هي في نهاية الأمر محددات لأسئلة جديدة. تتصل بالشبكة المعقدة التي تتكون منها مرجعية الخطاب النقدي والإبداعي عادة. ذلك أن تحليل الخطاب النقدي من خلال مرجعياته الثقافية والفكرية المفسرة، أو من خلال هيمنة صيغة الحكم والتفسير إنما هو توغل - عمقا - في أسئلة نقدية متقاطعة قد تؤدي إلى تكثيف مجموعة لا حصر لها من نقاط الارتكاز في العملية النقدية ذاتها.

الهوامش والمراجع

- (١) انظر: د. ماهر حسن فهمي، تطور الشعر في الخليج، وكتاب النثر في شرق الجزيرة العربية للدكتور محمد المبارك.
- (٢) انظر كيف يتوقف الباحث الدكتور محمد عبدالرحيم كافور حول أسماء مثل محمد الماجد وعلي سيار وعبدالرزاق البصير وفاضل خلف وعلي زكريا في كتابه النقد الأدبي في الخليج العربي. دار فطرين فجة للنشر.
- (٣) انظر: للدكتور محمد مندور، الميزان الجديد والمذاهب الأدبية، والدكتور عجم غنيمي، هلال، النقد الأدبي الحديث والرومانتيكية.
- (٤) انظر: تاريخ الكويت، عبدالعزيز الرشيد، منشورات دار مكتبة الحياة ص ١٩٠ وما بعدها.
- (٥) ظهرت قوانين الصحافة في البحرين سنة ١٩٥٤ وفي الكويت سنة ١٩٥٦ ثم صدرت قوانين أخرى بعد ذلك في الستينات.
- (٦) أنار صاحب جريدة «البحرين» عبدالله الزايد قضية الطائفية وطرحها في أحد مقالاته بصورة متحيرة وواعية، وعقب عليها القراء ولكن سرعان ما أوقد باب الحوار فيها بعد ردود الفعل الأولى. وظلت بعد ذلك واحدة من القضايا التي لا يجوز طرح الحوار فيها مما جعلها تستصحب رواسب اجتماعية كثيرة.
- (٧) القصة القصيرة في الخليج العربي، إبراهيم عبدالله غلوم، مركز دراسات الخليج العربي، البصرة ١٩٨١ ص ١٠٢.
- (٨) نشر المقال الأول فلماذا تقرأ القصص في جريدة البحرين ١٦ يناير ١٩٤١.
- دون توقيع. ونعتقد أنه من إعداد صاحب الجريدة عبدالله الزائد. أما المقال الثاني فقد نشر في العدد ١٠٤ - ٢٧ فبراير ١٩٤١ بتوقيع رمز للحرين الأولين للزائد وهو ع. عبدالله علي الزائد.
- (٩) جريدة البحرين، ٢٤ يوليو ١٩٤٣.
- (١٠) هناك آراء لبعض كتاب جريدة البحرين ومنهم الكاتب الكويتي عبدالرزاق البصير لم نلتفت لها رغم أنها تناولت قضية الفنون الحديثة كالقصص وذلك لأنها اتخذت موقفاً محاظفا واعتبرت قراءة الرواية والقصة مضيقية للوقت كما عدت روية الجريدة والغضب من الأهمان الفارطة. انظر مقال «أفكاره وما يقرؤونه» جريدة البحرين ٨/٨/١٩٤٠ وقد عدل البصير عن هذا الرأي بوجه التقدم في كتاباته خلال فترة الستينات.
- (١١) انظر: مقال عبدالرزاق البصير في كاظمة، تشرين الأول ١٩٤٨ م.
- (١٢) انظر مقال عبدالرزاق البصير في جريدة البحرين ٢٦/١٢/١٩٤٠ ومقال عبدالرحمن روزية في الجريدة ١٩/١٢/١٩٤٠. وكذا مقال البصير في النقد الأدبي، في ١٣ فبراير ١٩٤١.
- (١٣) انظر بعض هذه التنازلات الواردة في كتاب جولة في الشعر العربي المعاصر الذي نشرته «صوت البحرين» وضمنت فيه رسائل من ميخائيل نعيمة وقدرى طوقان وعلي الخليل.
- (١٤) انظر مقدمة ديوان لسان الحال. وانظر مقدمة مجموعة قصص فؤاد عبيد صدرت في الستينات ولها يصف إبراهيم العريض صاحب المجموعة بأن فرخ نسر يحاول أن يحلق كالعقاب.
- (١٥) انظر، نظرية الإبداع الهجرية، أسعد دورا كوفيتش، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ١٩٨٩. وله ملاحظات دقيقة حول

- التأثيرات الأجنبية على مدرسة شعراء المهجر.
- (١٦) انظر: الغرغال، ميخائيل نعيمة ص ١٧ وفيه يؤكد أهمية قوة التميز القطرية وعدم الحاجة إلى وضع القواعد.
- (١٧) ميخائيل نعيمة، الغرغال الجديد ص ٢٥٧.
- (١٨) إبراهيم الميرضي، الأساليب الشعرية، دار مجلة الأديب، بيروت ص ١٩٥ ص ١٠.
- (١٩) المصدر السابق ص ٢٧.
- (٢٠) ميخائيل نعيمة، الغرغال، ص ١٢٧ وما بعدها.
- (٢١) انظر ذلك في الشعر والفنون الجميلة صفحات: ٦-١١.
- (٢٢) المصدر السابق ص ١٩.
- (٢٣) المصدر السابق ص ٢٩.
- (٢٤) إبراهيم الميرضي، نظرات جديدة في الفن الشعري، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٤ ص ٤٤٤-٤٤٥.
- (٢٥) الأساليب الشعرية، ص ١٢.
- (٢٦) الإشارات الواردة عن إبراهيم الميرضي في دراسات الباحثين العرب نادرة إن لم تكن معدومة، أما شهادات الشعراء المعاصرين له فلا نكاد نذكر منها سوى مقالة لأحمد زكي، أبو شادي في كتابه المعروف الشعر العربي المعاصر.
- (٢٧) راجع كتابات د. علوي الهاشمي عن الشعر البحريني المعاصر وإشارات عن عبدالرحمن في كتابه «الشعر المعاصر في البحرين» وشعراء البحرين المعاصرون.
- (٢٨) مثلاً على مقال خالد الفرج ضمن أوراق وثائق المكتبة المختارة - لندن وقد جمعنا منها مجموعة رسائل تكشف عن ملاحقة المستشارين الإنجليز لهذا الشاعر وتبعهم لتحركاته في منطقة الخليج، وبينها رسائل شخصية إلى صاحب السوروي (محمد علي الطاهر) كما أن بينها المقال المذكور وقد ترجمه المصمّد السياسي في البحرين واعتبره مهادناً للإنجليز كما وصف الفرج بصفات سيئة.
- (٢٩) انظر تاريخ الكويت، عبدالعزيز الرشيد ص ٣١٥ وما بعدها.
- (٣٠) أول دراسة تناول الحركة النقدية حول المعادوة في جريدة البحرين نتجها في دراسة الدكتور عبدالله المبارك «أدب النثر المعاصر في شرقي الجزيرة العربية»، صدرت عام ١٩٧٠ في مصر. وهي رسالة دكتوراه وضعت المقالات النقدية المتجاذلة حول المعادوة في سياق «أدب النثر» فكانت تستعرض الموضوعات وتعالجها بوصفها من فن المقال النقدي، والدراسة الثانية التي تناولت هذا الموضوع أيضاً هي «النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي» للدكتور محمد عبدالرحيم كافود. نشرت في ١٩٨٢ بقطر وهي دراسة عامة مفصلة عن اتجاهات النقد وتطوره وقضاياه وتطبيقاته. ويتناول في أجزاء متفرقة ما عرضت له تلك الحركة النقدية من قضايا واضحة إياها فيما يسميه «الاتجاه التقليدي» ويستخلص منها المبادئ والقواعد التي استحسنت إليها تلك المقالات.
- (٣١) انظر مقال إبراهيم الميرضي عن رباحيات الحيام نشر له في مجلة البحرين الثقافية العدد الرابع ١٩٩٥ وكان قد تناول ذلك في محاضرة أيضاً.
- (٣٢) عبدالله محمد الرومي، شاعر وكاتب سعودي، ولد بمدينة الحفوف ١٣٣٧ هـ، كان والده شاعراً وكذلك جده لأمه، اتصل بأدباء البحرين في الأربعينات وكذلك في الأربعينات وظهر والكويتم لم نشر إليه كتب التراجم الحديثة مثل كتاب عبدالرحمن العيد (الأدب في الخليج العربي)، وكتاب (ساحل الذهب الأسود) لمحمد سعيد المسلم، رغم نشاطه الأدبي الملحوظ في الأربعينات والخمسينات.
- (٣٣) انظر: جريدة البحرين، نقد متواضع لأشعار المعادوة ١٦ أكتوبر ١٩٤١.
- (٣٤) انظر: جريدة البحرين، نقد متواضع لأشعار المعادوة ٤ ديسمبر ١٩٤١.
- (٣٥) يتفق رأياً مع ما ذهب إليه د. محمد كافود في كتابه النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، فقد در معالجة ابن الرومي وأتباعه لقضية السرة إلى المسألة والإقرار وجعلها موصولة بمفهوم السرة في النقد العربي القديم. انظر ص ٣٠٠ وما بعدها. نجد تفصيلاً هاماً لذلك.
- (٣٦) انظر جريدة البحرين «كلمات ثلاث» ٢٧ نوفمبر ١٩٤١.
- (٣٧) المصدر السابق، ديسمبر ١٩٤١.
- (٣٨) المصدر السابق.
- (٣٩) على طولة التشريع، ابن رشيق جريدة البحرين ١٦ يوليو ١٩٤٢.
- (٤٠) جريدة البحرين، نقد أم بهجم، ١٣ نوفمبر ١٩٤١.
- (٤١) راجع عرض اللغوي، جريدة البحرين، ٤ ديسمبر ١٩٤١.
- (٤٢) جريدة البحرين، ابن العميد ٢٥/ ديسمبر ١٩٤١.
- (٤٣) انظر مقال فطيمة الشيخ عبدالحسين الحل، جريدة البحرين ٢٦ فبراير ١٩٤٢.

التحليل النفسي للشعر بين الوسيلة والغاية

د. فتحية محمود فرج العقدة*

حظيت دراسة الأسلوب الفني في النقد الأدبي الحديث بقدر كبير من العناية، كان من أهم مظاهرها محاولة البحث عما يحمله الأسلوب الشعري من دلالات نفسية، ومنطلقات شعرية تؤثر في صياغته وتشكيل صورته الفنية، ونسقه العام، وأوزانه، وألفاظه، وتركيبه، وجميع عناصره.

ذلك أن التعبير الشعري يمثل ترديداً شعورياً لتجارب وانفعالات متشعبة المنطلقات متنوعة الاتجاهات، وهذه في مجملها واحدة من مصادره والعوامل المؤثرة فيه، والمشكلة جوهره، وأحد الجوانب الكامنة وراء ألفاظه وأشكاله التعبيرية التي لا يمكن تفسير العملية الشعرية إلا في ضوءها، ومحاولة الكشف عن غوامضها.

وحين يُشأمل الشعر من هذا الجانب يستطيع الناقد أن يقف على جزء كبير من أسسه وركائزه، حيث يحاول سبر غور النص من أشد جوانبه دقة وخفاء، ولعل ذلك ما دعا إلى القول بأن «الصورة في العمل الفني ليست مقصودة لذاتها، هذا الجانب العملي من الفكر الذي يجب ويكره، ويرغب في الشيء أو يفر منه، وإثنا العاطفة في العمل الفني هي تجسيد للحظة شعرية معينة يسيطر عليها الفنان، وتخضعها للصورة، كما تخضع الصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور، والصورة هي الصورة المحسوس بها»^(١).

* دكتوراه في الأدب العربي - جامعة عين شمس - القاهرة.

عالم الفكر

ونظراً لأهمية هذا الجانب في دراسة الشعر فإن عملية التتبع الدقيق لجميع عناصر النص ودقائقه تمثل أهمية خاصة في إيضاح العلاقات المتداخلة بين جميع هذه العناصر والكشف عن مركز التقائها، ومصدر انطلاقتها.

فحين يؤخذ النص مأخذ التحليل النقدي المهدف يتمكن الناقد من ملاحظة أبعاده والوقوف على مصادره ومنطلقاته.

ففي قول الشاعر: (٢)

تببت تراعي الليل ترجو نفاذه	وليس لليل العاشقين نفاذ
تقلّب في داج كأنّ سواده	إذا انجاب موصول إليه سواد
أبي لك إغماض الخليّ جفونَه	على النوم عين حبّة وفؤاد
وطول جهاد النفس فيما تتابعث	وإدراكك النفس اللجوج جهاد
وتُعُدّ المدى من غاية لو جريتها	إلى هجر سُعدَى ما هجك بعد

نجد مجموعة من الخطوط المتلاقية عند دائرة جامعة لمنطلقات هذا التعبير وأبعاده منها خط يُمثّل معنى استمرار المعاناة وطولها وعمق آثارها، يمتدّ هذا الخط بادئاً بالفعل المضارع «تببت»، يليه «تراعي» ثم «ترجو» ثم «تقلّب»، وهي بدورها أفعال تدور حول مركز شعوري واحد متصل بصدى تلك المعاناة وآثارها.

ويرافق هذا الخط خطّ لغوي آخر، مرتبط بدلالة تلك المعاناة من جانب آخر، وهو جانب الفوات والمضيّ والتحقّر، ويمثّل ذلك الخط الأفعال الماضية: «انجاب، أبى، تتابعث، هجك»، وهي مجموعة ثانية ملازمة للسابقة في تكوينها دائرة منبثقة عن آثارها وامتدة عبر مجموعة الأصداء الناشئة عنها.

ومن جهة ثالثة نجد ظلال الخطّين السابقين واردة في خطّ ثالث صادر عنها، ومؤكد دلالتها، ومبرز البعد المتميز لها، وذلك في مجموعة الألفاظ المرددة لمشاعر الألم والتحقّر والمعاناة وما يتصل بذلك مما يتضح في الألفاظ: (النفاذ - السواد - الطول - الجهاد - الإدراك - اللجوج - بُعد المدى - الهجر - البعاد).

وينتق التّركيز الدلالي للمحور الشعوري هنا من خلال ترديد ألفاظ بعينها تأكيداً لتلك الدلالة من خلال استخدام التكرار في: (نفاذه - نفاذ)، (سواده - سواد)، (جهاده - جهاد)، (بعد - بعد).

ويرافق ذلك كله تأكيد من نوع آخر يبرز دلالة الالتزام التام بين المعاناة وصاحبها من خلال وسيلة أخرى ماثلة في الإضافة الواضحة في: «نفاذه - ليل العاشقين - سواده - جفونه - جهاد النفس - إدراكك - بعد المدى - هجر سُعدَى».

وإذا كانت هذه الخطوط المتلاقية تمثل مجموعات متداخلة، فإن المتأمل يستطيع أن يلاحظ امتدادها نحو غاية غير متناهية عبر ذلك التوالد التلقائي الذي يجعل منها كلا متعدد الوسائل، متحد الغاية، بعيد المدى والتأثير.

عالم الفكر

وفكرة عدم التناهي وتُعد المدى هنا لها هي الأخرى ما يشير إليها من الوسائل التعبيرية المؤكدة لجميع ما سبق، وذلك ما يتضح في فكرة «النفى» التي تتردد في محورين يمثلان خطين بارزين متلاقين في قوله: «وليس لليل العاشقين نفاذ» وفي «ما هجاك بعاد».

وذلك يأخذ مظهراً آخر من خلال فكرة أخرى يستطيع التأمل للنص ملاحظتها، وهي فكرة «التجريد» القائمة بدورها على محورين آخرين بارزين، الأول منها هو «الخطاب» في: «تبيت تراعي الليل ترجو نفاذه - تقلّب داج - أي لك - وإدراكك - من غاية لو جريتها - ما هجاك بعاد»، والثاني منها هو «الجمع» في: «وليس لليل العاشقين نفاذ» وهما معاً يمثلان الانتقال من الحدود إلى المطلق، ومن الخاص إلى العام، من المتغير إلى الثابت.

وتأكيداً لتلك الدلالة أخذ الأسلوب هنا من تصوير المحدود المتغير في إطار يجمعه الإطلاق من جهة، والنبات من جهة أخرى تعبيراً هادفاً مستخدماً مركز دائرته في رسم تلك الصورة التي جعل فيها سواد الليل المحدود موصولاً بسواد آخر مستمر مطلق ليس له نفاذ.

وهي الفكرة التي أدخلت سبيلها في غير ذلك من صوره إبرازاً للدلالة قريبة من ذلك كما هو الحال في مثل قوله: ^(٢)

خليلي ما بال الدجى لا تزحزح وما بال ضوء الصبح لا يتوضّع
أضلّ الصباح المستنير سبيله أم الدهر ليل كلّه ليس يبرح
كان الدجى زادت وما زادت الدجى ولكن أطال الليل همّ مبرّح

وتبدو وسائل التحليل النقدي للشعر من هذه الوجهة متعددة السبل، كثيرة الانحيازات مستمدة من أسلوب التعبير الفني كقيمتها حين تتخذ من ذلك الأسلوب عُذتها، ومن خصائصه لبنائها.

فحين نقرأ قول الشاعر: ^(٤)

فقلت بفقدها حاربت نمومي وحاربت التيقظ بافتقادي
تنام ولا أنام كأنّ عيني لقلّة عينها وقَبَّثَ رقادي
فنامت عينها وجنّت لعيني بها وقَبَّثَ لها شوك العتاد

نجد فكرة التضاد تمثل صدى لفكرة الصراع، وفكرة المقابلة تمثل جمعاً لأطراف ذلك التضاد في إطار عام، وفكرة انشاق التراكيب التعبيرية بعضها من بعض تمثل فكرة انشاق الأنباط الشعرية واتجاهها نحو مركز واحد.

وحين يتخذ المظهر الفني للأسلوب شكلاً من أشكال التعبير القريب أو الواضح، فإنه ينبغي استكشاف ما وراءه من منطلقات وأبعاد، وما يستتر تحت ذلك القرب من مؤثرات ودوافع، فقد يكون في ذلك القرب ضرب من الإيهام الذي يتصل بالعديد من القدرات الفنية والمصادر البعيدة التي يكون في محاولة استكشافها وقوف على جانب كبير من جانب التحليل النقدي للنص وبيان لغوامضه.

فحين يتأمل قول الشاعر: (٥)

وإنسي في الصلاة أحضرهما أضرب في سجدته إذا ركعوا
وأرفع الرأس إن هم سجدوا وأسرع الوثب إن هم فعدوا
ولسنت أدري إذا لماسهميم سلّم كم كان ذلك العيد

نجد شكلاً من أشكال التعبير الفني السايخر الذي ينبثق عن موقف نفسي متجدد الإنجابات، يلتقي فيه الجدل بالهزل، والحق بالباطل، والخير بالشر، والرضا بالسخط، وهي كلها أمور متضادة تصدر عن نوع من الصراع النفسي بين هذه الجوانب لترسم في شكل من أشكال تطورها ذلك الجانب الفني الساخر المتخذ من تصوير موقف معين نهجاً فنياً يشير إلى ما يكمن وراءها من نضاد وانجابات.

وقرب من ذلك قول شاعر آخر: (٦)

ألم ترني أبخثُ اللهو في نفسي ودينسي، واعتكفت على المباحص
كأنّي لا أعودُ إلى مَعادٍ ولا أخشى هنالك من قصاص

وقد يتخذ ذلك التعبير شكلاً آخر من أشكال التطور الانفعالي الذي يفضي فيه الصراع النفسي إلى موقف شعوري يمتزج فيه الفكر والانفعال امتزاجاً يفضي بدوره إلى بلوغ الأسلوب مبلغاً تجديداً هادفاً، كما هو الحال في قول الشاعر: (٧)

يا نواسي تبوءُز وَجَمَّ لـ وَتَصَبَّرْ
يا كبر الذنب عفو (م) الله من ذنبك أكبر
أكبر الأشياء عن أضـ سخر عفو الله أصغر
ليس لـ لانتسان إلا ما قضي الله وقَدَّرْ
ليس للمخلوق تدبيرٌ بل الله المُدَبِّرْ

أما حين يتجه الأسلوب إلى تصوير المواقف النفسية المتعددة التي تتجاوز انفعالات الشاعر إلى غيره من الأشياء التي يصورها، نجد الأسلوب الفني قد أخذ شكلاً متراكباً من أشكال التصوير الفني المتداخل الذي ينحو نحواً بعيد المدى في نسج العلاقات المتبادلة بين عناصره لتتخذ في النهاية سمة فنية من نوع خاص، تفتقر في تحليلها إلى تتبع تلك العلاقات، والوقوف على مصدر كل منها وصلته بغيره، وكذلك تتبع مسارها الذي تلتقي من خلاله وغيرها مكونة وحدة فنية مترابطة.

ومن ذلك قول الشاعر: (٨)

قد كاد هذا الفيخ أن يغفراً وانحرف العصفور أن ينثراً
عَيَّتْ بِالتَّربِّ عليه له بالمستوى، خشية أن ينثرا

عالم الفكر

كما رأى الثوب رأى جُنُوداً
حتى إذا أشرفها موفياً
عاطبه من نفسه زاجر
فاغتمل الفكر قليلاً فلا
فاحتربت ولا و«نعم» ساعة
فهم كنهه إلى جوجي
فكلم يرغمني غير تدويمه

مائلة الشخص فما استكرا
وهاين الحب له مظهر
قد كنت لا أرتب أن يرزرا
يقنله الرحمن ما فخر
ثم أنجل جند «نعم» مديرا
كان إذا استنجد شئرا
آمن ما كنت له مضيرا

فهنا يلتقي تصوير ذلك «الفخ» ودقة إخفائه، وتصوير ذلك العصفور، وقوة فطته ودقة ملاحظته، وتصوير كل حركة من حركاته، وما يلابسها من مشاعر الحذر والمراقبة وتصوير مدار بينه وبين نفسه من حوار، وتصوير موقف الشاعر من ذلك، ثم تصوير ما اهتدى إليه من الفكر الصائب، وموقف الشاعر منه أيضاً، ثم تشخيص ما استشعره من الصراع بين جانبي القبول والرفض، وما انتهى إليه أمره.

يلتقي ذلك كله في تتبع فني دقيق موازياً لما يكمن وراء ذلك من التفاه انفعالي لكل موقف من هذه المواقف ليعبر ذلك التوازي في شكل متتام العناصر متحد الغاية.

كما يتخذ الأسلوب الفني مظهراً آخر من مظاهر التعبير عن درجات الانفعال النفسي المتعدد مستمداً من قوة تشخيص هذه الانفعالات، وما يلابسها من أنواع الصراع طابعه، ومركزاً على تكوين صور فنية تجمع تلك الانفعالات المشخصة في إطار يبرز آثارها ويشير إلى دلالتها التي تمثل نقطة التقائها.

ويبلغ ذلك مبلغاً دقيقاً حين يقوم على أجمع بين اثنين متضادين للمؤثر الواحد، مما يولد أنواعاً متعددة من الانفعالات توازي تلك التي صدرت عنها. فحين نقرأ قول الشاعر: (٩)

لمستهم بيد للعفو متصل
أنتهم من وراء الأمن مطلعاً
وطار في أثر من طار الفراز به
فاتوا الردي وطبات الموت تشدوهم

بها الردي بين تلين وتشديد
بالخيل تردى بأبطال منا جيد
خوف يُمارش في كل أبعاد
وأنت نصب المنايا غير منشود

نجد أسلوباً فنياً متتام العناصر، تصدر ملاحه وساته الفنية عن قوة تصوير تلك المعاني الملائمة لعناصر الصراع النفسي القائم على انفعالات متضادة بين جانبين في كل موقف جزئي من هذه المواقف التي أخذت طريقها إلى الاتساق عبر ذلك التتام، وهذا التلاحم الفني الذي رسم إطارها وحدد قسماها.

وقد ارتكز ذلك على مجموعة من الوسائل الفنية، والمقومات التعبيرية، منها:

التشخيص الذي أظهر للعفو بهذا، وأسند إلى تلك اليد فعلاً بعينه وهو «اللمس» بياناً لدرجة ذلك العفو، وما يتصل به من المواقف النفسية، كما رسم ذلك التشخيص هيئة خصومة للردي، ثم جمع

الاثنين «البد والردى» في إطار واحد، حيث جعل الثاني متصلاً بالأول، ثم بنى على ذلك ما يصف قوة الفعل، ودرجة الانفعال، وطبيعة الموقف، جامعاً بين المتضادين، مصوراً القدرة على ذلك في قوله: «بين تليين وتشديد».

ومنها: تصوير القوة النفسية لموصوفه في جانب، وما يضادها من الضعف النفسي الذي أصاب موصوفيه المعادين لذلك الموصوف في جانب آخر.

ومنها: تركه وصف ظاهراً للحال إلى وصف الانفعال، وما يلاسه من آثار، كما هو واضح في إبراز أثر قوة المباغتة، ودرجة وقعها على النفوس، حيث كانت «من وراء الأمن» وكما هو واضح كذلك في تجاوز تصوير وصف ظاهراً للموقف إلى تتبع الأحوال النفسية المرافقة له، وذلك في تشخيص الفرار الذي طار بالقوم، وتشخيص الخوف الذي راح يعارضهم في كل أخطوئ، وتشخيص ذلك الردى الذي «فاتوه» من جهة، وهو «ينشدهم» من جهة أخرى، وعمدوه «نصب المنايا غير منشود» من جهة ثالثة.

ومنها: أن التصعيد الانفعالي للأسلوب هنا قائم على توجيه الأفكار والانفعالات بحيث تتلاقى عند نقطة تمثل مركزاً دلاليّاً واحداً يبرز غايتها المستمدة من تلاقي المتضادات المتعددة، من خلال تلك الصور، والتركيب، والمضامين، واللوان الصراع، وآثار جميع ذلك.

ويتخذ الأسلوب الفني طريقه في التعبير عن قوة الصفة النفسية بوصف ما يناقضها، وصفاً يقوم على انتقاء عناصر اللغة انتقاءً دالاً يتجاوز دلالة الوصف الظاهرة إلى دلالة نفسية كامنة خلف ظلال ذلك الوصف، ومن ذلك قول الشاعر: (١٠)

ما كان جمعهم لما لقيتهم إلا كمثل نعام ريع منجفل

فقد أخذ وصف قوة الشجاعة، ودرجة إحكام السيطرة، وإشارة الزهر، سبيله إلى ذلك باقترانه بتقيضه من الضعف والتوثر، وما يتصل بها من مظاهر الخوف من خلال إبراز صفة ذلك التقيض فيما يناسبها من الموصوفات، ثم اتباع ذلك بفعل دال عليها ووصف يؤكد بها في قوله: «كمثل نعام ريع منجفل».

وقد استمد التركيب من طريق صياغته قوة تأكيد لدلالته، عبر أسلوب القصر الذي التقى فيه «الإثبات والنفي»، ليبلغ في ذلك قوة تركيز يستشف من خلالها ما تشير إليه من أنماط الصراع وصوره.

وقد يوفقنا الأسلوب على درجة دقيقة للانفعال النفسي، وما يتصل به من موقف وشعور، عبر وضع نقطة فاصلة بين طرفين متناقضين، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: (١١)

أمانت وأحييت مُهجتي فهي عندها معلقة بين المواعيد والمطل

كما قد يكون الأسلوب حاملاً تصويراً فنياً دالاً على بلوغ الصفة النفسية أقوى درجاتها من خلال اقتران الفكرة بوصف محدد له بوضعه في إطار مجموعة من الملابس التي تكفل له تلك القوة، كما يلاحظ في مثل قوله: (١٢)

أنتني على خوف العيون كأنها خلدول تراعي النبت مُشعرة دُخْرًا

فقد أخذ الشعور بالحذر وصفة الخوف طريقها إلى التحديد عن طريق ذلك التصعيد اللغوي والبلاغي من خلال الاقتران بصورة تشبيهية معينة، على مجموعة درجات، ابتداء من «على خوف العيون»، وانتقالاً إلى «خذول تراعي النبت»، وانتهاء «بمشعرة ذعراً» ليوازي ذلك كله ما ينتاب نفس الحذر من مشاعر تبدأ بخوف المراقبة، وتنتقل إلى تحقيق الغاية الملازمة لذلك الحذر، لدى ذروة تلبس الكثير من المظاهر الحسية التي قد يشغل تتبع وصفها الظاهري عن مراقبة تلك الجوانب.

والذي يتتبع تراكيب الشعر وعناصره بحثاً عما تحمله من دلالات، وما يصدر عنها من أسس، وما ترمي إليه من غايات، يستطيع أن يقف على العديد من الوسائل التي تقوم بأداء أدوارها العديدة في هذه المجالات.

من ذلك قيام الأداء الفني على وسائل: العطف، والإضافة، والاستفهام، والنداء والتحديد الزمني من خلال استعمال الظرف وغيره، وكذلك وسائل الوصف والتعليل، وبيان الحال، والشرط، والتأكيد، وبيان الغاية، وغيرها، داخل أساليب بلاغية، وأطر فنية متكاملة تقوم مجتمعة بأداء وظائفها المتعددة.

وتتوقف قوة قيام كل هذه الوسائل بوظائفها وتحقيقها غايتها، على مدى إجادة الشاعر في استخدامها فنياً ولغوياً وبلاغياً.

ففي قول الشاعر: (١٣)

كسائي وإسماعيل يسوم وداعه لكالغمد يوم فارقه النصل

نجد وسيلة العطف محققة قوة تركيز دلالة الصورة التشبيهية حيث أتاحت الجمع بين طرفين في إطار واحد، جمعاً دالاً على قوة التلازم، ورسوخ العلاقة، فضلاً عن بيان الشأن والمكانة.

كما أن ورود الظرف بعد ذلك مباشرة قد أتاح للتعبير أن يتضمن بدقة تحديد نقطة زمنية معينة، تشير إلى درجة المعاناة النفسية التي يهدف الصورة إلى وصفها.

وقد التقى العطف من جهة، والإضافة من جهة أخرى، والتأكيد من جهة ثالثة لبيان ذلك.

وإذا كان الجمع بين ضمير المتكلم، واسم المثنى، وزمن وداعه، يمثل طوقاً في هذا الإطار العام، فإن ذكر الغمد، والنصل، ويوم الروع، يمثل الطرف الثاني فيه.

وإذا كانت الإضافة في: «يوم وداعه» قد حملت دلالة التفرق لما اجتمع واتصل، فإن صيغة الماضي الدالة على الانتهاء وانقضاء الأمر في: «فارقه النصل» قد حملت هي الأخرى دلالة موضحة لمعنى ذلك التفرق، وقوة وقعه على النفس، ودرجة الانفعال به.

وإذا كانت درجة المعاناة قد بلغت ذروتها لدى لحظة شعورية معينة، معللة بلحظة الوداع، فإن ما يلازمها من درجة التحسر على ذلك تبلور لدى نقطة محددة كذلك، معللة هي الأخرى بلحظة الروع التي فارق فيها النصل الغمد.

وقد يرد النداء في الأسلوب الفني كوسيلة من وسائل التعبير عن درجات متعددة من الأحوال النفسية المختلفة، كحالة الحيرة، وما يلازمها من مشاعر الألم أو اليأس.

ولكنه يرتبط في ذلك بغيره من وسائل التي يرد متعلقاً بها داخل التراكيب الفنية التي تصور موقفاً معيناً تسعى جميع هذه الوسائل إلى إبرازه.

ومما ورد فيه ذلك قول الشاعر: (١٤)

أيسا سرور وأنت يا حزن لم أُمُتْ حين سارت الظعن

فقد أتاح النداء الفرصة لتشخيص ما تصارع في النفس من جانبي السرور والحزن ليجتمع هذان المتناقضان اجتماع تكامل وتنام لدى دلالة عامة، مشيرين إلى ما يرتبط بهما من جميع العواطف التي تنشأ عنهما سواء منها ما يتصل بالبهجة والارتياح، وما يتعلق بالألم والحيرة والضيق.

ولقد ساهمت كثير من العناصر اللغوية والبلاغية الأخرى في كشف تلك الدلالة وإبرازها، منها: الخطاب الذي اختص به هذان الجانبان (السرور والحزن)، ومنها: الاستفهام الذي يحمل دلالة الأفكار في جانب، والتحسر في جانب آخر، ومنها: النفي الذي يشير إلى درجة اليأس، ومنها: اجتماع دلالتَي المفتي والانتها في صيغة المضارع المسبوق بلم من جهة، والفعل الماضي (سارت) من جهة أخرى.

غير أن ارتباط الوسائل اللغوية والبلاغية بغيرها من الوسائل، وبالنمط الفني الذي ترد ضمنه، يؤثر في دلالتها، ويتوقف عليه مجتمعاً أسلوب التحليل النقدي الذي يحاول الكشف عن مصادره وأسس، ويرمي وظائفه وغاياته.

فكما أن وسيلة النداء - مثلاً - من وسائل تشخيص المعاني، والإشارة إلى كوامن النفس المستتر خلفها ارتباطاً بما صيغت في سياق من وسائل أخرى، فإنها ترد كوسيلة لإجراء الحوار الذي يتم عن ضرب آخر من أضرب الصراع والمعاناة، وهو ضرب لا يسعى إلى إبراز تصعيد المشاعر والانفعالات فحسب، بل قد يتيح للشاعر أن يبني على ذلك ضرباً آخر من الصراع الذي يرد مركباً مع سالفه في إطار من التعقيد الانفعالي.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: (١٥)

يا نفس صبراً صبراً	أما عرفت الدهرا
واستجمعت همومي	حتى ملأ الصدرا
ذاقبت من الأهادي	عيناي لحظاً مرراً
ضاع السوفاء منهم	وأضمرؤا إلى الغدرا
يا نفس لي بقوم	كانوا كراماً زهرا
مَقَرُّوا بغير عمري	وتركوا لي القرا
ولم أجِدْ إذ ذاكوا	لي في الحياة عذرا
عاشوا بغير عصر	سقيلاً لـذاك عصرا
نبشت أن قومومي	قد دفنوا لي مكرا
طال عليهم عمري	فاستعجلوا بي القبرا

عالم الفكر

فقد دلّ استخدام النداء هنا على ضرب من الازدواج الانفعالي الذي نشأ عنه ضرب من ازدواج الصراع النفسي بين جانبيين، أحدهما هو المائل في مخاطبة الذات ومساءلتها والآخر هو المائل فيما تنطوي عليه هذه الذات من مشاعر متقابلة، وصراع شديد الوقع.

وهذان الجانبان معاً يضمنان في إطارهما مجموعة من المعاني المشيرة إلى مصادر هذه الألوان من الصراع، منها: ما يتصل بالقوة والشدة في قوله: «واستجمعت همومي حتى مسألان الصدر»، ومنها: ما يتصل بأسباب ذلك من جهة، وآثاره من جهة أخرى في قوله: «ذاقت من الأحادي عيني لحظاً مُرّاً»، وهنا نجد التجسيد الاستعاري يقوم بدوره في تصوير الأثر وحدة الوقع على النفس، ومنها: ما يتصل باستشعار الخطر، وحمية الموقف في قوله: «ضاع الوفاء منهم وأضمروا في الغدرا»، ومنها: ما يتصل بالاسترجاع والندم على فوات الماضي في قوله: «يا نفس لي بقوم كانوا كراماً زهراً» ومنها: ما يتصل بقوة تركيز مصدر الألم وآثره، وخلوه تماماً من كل ما من شأنه تخفيف وقعه وحدّته في: «مضوا بخير عصري وتركوا لي الشرا» ومنها: ما يتصل بالمهبط إلى هاوية نفسية مسلمة لشعور اليأس في: «ولم أجد إذا ماتوا لي في الحياة عدراً»، ومنها: ما يتصل بالعودة ثانية إلى تصعيد عنصر الصراع بين جانبيين يتضمنان دلالة مؤكدة لجميع ما سبق، أحدهما مائل في: «عاشوا بخير عصر، سقى لسلك عصر»، والآخر في: «نبئت أن قومي قد دفنوا لي مكرًا»، ومنها: ما يتصل بتحديد نقطة الدلالة الكلية العامة التي تلتقي جميع الخطوط السابقة في تركيز شديد لديها، وذلك في قوله: «طال عليهم عصري، فاستعجلوا في القبرا».

وقد ساهم في تحقيق جميع ذلك اجتماع الكثير من الوسائل اللغوية والبلاغية التي أبرزت الأسلوب في ذلك الضرب من التصوير المتضمن اتجاهاً فنياً معيناً.

من ذلك اجتماع وسيلة النداء المكررة، مع تكرار من نوع آخر متعدد الأنماط، منه ما يتصل بالألفاظ، ومنه ما يتصل بالحروف، ومنه ورود الاستفهام، والإكثار من استخدام صيغة الماضي دون المضارع وتنويع الأسلوب بين التعريف والتنكير، والخبر والإنشاء ومنه العناية بالألفاظ الوصفية، والنافية، والدالة على بلوغ الغاية، والتحديد الزمني للأوقات الموصوفة، والتحديد الحسي للموصوفات المشخصة، والتحديد المكاني للمواضع المتعلقة ببعض الجوانب المبرزة خط الالتقاء الدلالي.

وتتخذ وسائل الربط بين العناصر المشيرة إلى المجالات النفسية هنا اتجاهات عديدة من شأنها أن تتيح الفرصة للتحليل النقدي ليقف على أبعادها ودلالاتها.

فوسيلة العطف — مثلاً — حين تجتمع وغيرها من الوسائل الأخرى كالجبر والإضافة في إطار فني مشخص للانفعالات النفسية على نحو معين، تستطيع تقديم تركيب انفعالي متلاحم دال على ما يكمن وراءه من قوة نفسية، وما يحركه من درجات الشعور تلاؤماً أو تضاداً.

ومن ذلك ما يتضح في مثل قول الشاعر: (١٦)

ترأى الهوى بالشوق فاستحدثت البكا وقال للسذات اللقواء - نرخل

فهذا التركيب الاستعاري لانفعالي الحوى والشوق المتلازمان قد اجتمع عبره شعور كلي بشكل قوة نفسية واحدة، ظلت تتصاعد إلى أن استحدثت نمطاً انفعالياً ثالثاً، اتخذ مظهراً حسيّاً دالاً عليه في قوله: «فاستحدثت البكاء»، ثم اجتمع ذلك بدوره في إطار واحد شكّل الانفعال الناشئ عما كمن وراء ذلك كلّ من الصراع، فبدأ العطف وابطأ بين الجانبين ليسلمنا إلى نقطة تشير إلى أبعاد تلك الانفعالات، وغايات هذا التركيب، ودلالات هذه الصور.

وكثيراً ما تتسق الصور المشخّصة للانفعالات والمعاني داخل إطار جامع للعديد من الوجوه المترابطة التي تقوم وسيلة العطف بجمع بعض أطرافها دون أن يكون دورها ملحوظ الأهمية مع كونه في سياقه حاملاً الكثير من الإشارات النفسية التي تيسر فهم النص ومعرفة منطلقاته.

ومن ذلك ما يبدو في مثل قول الشاعر: (١٧)

رُبى شفعت الريح الصبّا لرياضها إلى الغيث حتى جاد وهو هوامعُ
فوجه الضحى غداً هُنَّ مضاحك وجنبُ الندى ليلاً هُنَّ مضاجعُ

وقد تعددت الوسائل البلاغية واللغوية الدالة هنا تعدداً ملحوظاً، قام التشخيص فيها بدور دلالي محوري جامع لأطراف شتى، فريح الصبا، والرياض، والغيث، ووجه الضحى، وجنب الندى، تراكبت في إطار واحد حاملة وجهين تعبيريّين متبادلين، أحدهما مائل في علاقة الترابط اللغوي المنطلقة من دلالة الفعل «شفعت»، ودلالة اللفظ المفيد بلوغ الغاية «حتى»، ثم ذلك الترابط الصادر عن جمع عناصر هذه الصورة الأولى، وعناصر الصورة الثانية الجامعة لوجه الضحى، وجنب الندى، ولوصفيهما المترابطين من خلال وسيلة العطف.

والثاني هو ما يكمن خلف ظلال هذا التصوير من دلالات نفسية متعلقة بموقف شعوري خاص من الطبيعة وعناصرها، وأبعاد ذلك الموقف، وما يتصل به من انفعالات ووجوه.

وقد تمثّل هذه الوسائل مع غيرها بعداً أوسع نطاقاً من ذلك في إطار بث المزيد من عناصر الشعور المشخّصة، وعناصر اللغة الرابطة والوصفية الدالة.

ومن ذلك قول الشاعر: (١٨)

ديمة سحمة القياد سكوب مستغيث بها الثرى المكروب
لو سَعَتْ بقعةً لإعظام نُعمى تسمى نحوها المكان الجدب
لذَّ شُبوبها وطاب فلو تسـ استطيع قامت فعانقتها القلوب

فلّى جانب هذا الربط الوثيق بين العناصر المشخّصة: الثرى المكروب المستغيث والديمة السكوب المستغاث بها، وصفات شُبوبها الذي لذّ وطاب حتى تجسدت قوة هاتين الصفتين فيه إلى أن بلغت حداً علفت فيه بالقلوب حتى أنها (لو استطيع قامت فعانقتها) إلى جانب ذلك كله نجد الكثير من الإشارات النفسية المبرزة درجات هذه الموصوفات، وما تنطلق من خلاله من قوى شعورية واسعة النطاق.

عالم الفكر

منها : صيغة المبالغة «سكوب» التالية للوصف «سمحة القيادة» .

ومنها : وصف الثرى بأنه «مكروب» ، وهي صفة نفسية ترمي إلى بُد المدى وشدة الحاجة ، وبلوغ الذروة .

ومنها : اجتناح صفتي الكرب والاستغاثة في موصوف واحد إشارة إلى تراكب الانفعالات ، وقوة وقعها على النفوس .

ومنها : استخدام الشرط «لو» مرتين ربطاً بين التراكيب التي يمتنع تحقق بعضها لانتناع البعض ، وإشارة إلى بلوغ أقصى درجات الشعور التي تتجاوز ما يمكن إلى ما يمتنع .

ومنها : وصف المكان بصيغة المبالغة «الجديب» تلاوفاً مع ذلك كله .

ومنها : استخدام صيغة الماضي «سعت - لدد - طاب - قامت - فعانتها» مما يرتبط بدلالة الانتهاء ، وتحقيق الوقوع من جهة ، ويشير إلى مظاهر حسية متصلة بالحركة الملازمة لمظاهر انفعالية متلازمة من جهة أخرى .

ومن وسائل التحليل النقدي في هذا المجال أيضاً الوقوف لدى كل ما يعين على استكشاف أبعاد المعنى ، ودلالات الصور .

ذلك أن من ألفاظ اللغة - مثلاً - ما يرتبط بالدلالة على الحصر وتحديداً للمعاني ووضعاً لخطوط لا تتجاوزها ، ومنها ما يدل على العموم والشمول ، وما يدل على القرب وهذه جميعها وغيرها من الوسائل يمكن - إن أجاد الشاعر استخدامها فنياً - أن تحمل دلالات كثيرة ، وأبعاداً فنية متميزة داخل ما ترد عبره من صور وتراكيب فنية .

وما ورد فيه ذلك وغيره مجتمعاً قول الشاعر : (١٩)

دنيا معاش للورى حتى إذا	جُلِّي الربيع فإنيما هي منظر
أضحت تصوغ بطونها لظهورها	نوراً تكاد له القلوب تنور
من كل زاهرة تترق بالندى	فكأنها عين عليك تحذر
يسدو ويحببها الجميم كأنها	صدراء تبسو نارة وتحفر
حتى عُدت وهائها ونجادها	فتبين في ضلع الربيع تبخر

فاتساق التركيب الفني على هذا النحو متحقق من خلال اتساق عناصره ، واتساق العناصر متحقق من خلال اختيارها على نسق محدد ، ووضعها في إطار لغوي بلاغي فني يلائم الأداء وإثبات ارتباط ذلك كله بأبعاده ، ومصادره ، ومنطلقاته التي حققت مجتمعة داخل هذه التراكيب وظائفها ، واستمدت منها وسائلها وعناصر بيانها .

وإذا كان المنطلق الشعوري هنا متسبباً بالتلاوم والاتساق الانفعالي ، فإن عملية الانعكاس الفني قد وردت هي الأخرى في حالة من الاتساق والتلاوم ، لا بين الموصوفات المحددة فقط ، بل بينها وبين ما ارتبطت به من سائر الموجودات .

وهنا يتضح المعنى الجمالي المجرد في إطار حسي ملاحظ، لا فرق فيه بين ماسد الطبيعة من مظاهرها، وما ساد القلوب من انفعال، ولا تباعد في عناصره بين جمال الأشياء الطبيعية التي يتضمنها، وجمال العذراء التي تماثل جماله أو يماثل جماله.

وإذا كانت العناصر الفنية واللغوية مجتمعة هنا قد حققت ذلك كله، فإن الارتكاز على وسائل تحديد الغاية، والقصر، وما يفيد القرب، وما يؤدي صور التشبيه، وما يدل على العموم والشمول، وتنوع الألفاظ بين الأفراد والتشبيه والجمع، وكذلك تنوع الأفعال بين الماضي والمضارع، وهذا التكرار الذي بدا في كثير من الحروف، وبعض الألفاظ إلى جانب التضاد، كل ذلك قد اتسق في نظام جزئي داخلي، داخل إطار كلي عام مشكلاً بمجموعات من وسائل التحليل التي تؤدي جميع ما سبق ذكره من الدلالات، وتحقق هذه الأبعاد الفنية المشار إليها.

وكثيراً ما تدور بعض النصوص حول وسائل فنية يعينها مستمدة لبناتها من عناصر اللغة، لتشكل محوراً نفسياً مشيرة إلى جانب التوتر والقلق، وترتد الألفاظ الانفعالية العديدة بعضها من بعض، وقد يرد هذا الأسلوب على هيئة محور ارتكاز فني شعوري يظل يتردد من خلال بث مجموعة من الصور التي تحمل دلالات مشيرة إلى ما يرمي إليه.

وقد يرد مع بعض الوسائل الأخرى التي يكون في اتساقها مع تحقيقاً لوظائف سياقية عديدة، كوسيلتي النفي والتأكيد وغيرها، كما هو الحال في قول الشاعر: (٢٠)

ما كنت أحسبني أَرْجَى لصاحبة	وأنسي رغبةً يوماً لمرغّب
حتى أتنسي فتاةً بضّة خرد	حوراء ترُفّل في الميبي والسخب

فقلت لما شككت حُبِّي ولوعته	هزّأت فاقفتي حياءً وئبّي
أمرئين فما مثلي بمعتشّتي	ألا تاملتني في حال محطّب؟
قالت: وحُبّيك ما أسيئت هازئة	هواك أوردني في لجّة العطب
فقلت إذ زعمت أنّي لها شَكِنُ	أليّا حالةٍ عن أيّما سبب؟

فهذا النمط من التعبير الذي يتخلله أسلوب الاستفهام يمثل مجموعة متلاقية من الاتجاهات التي يقوم هذا الأسلوب بالتأليف بينها ثم بنائها حوله من خلال ذلك الاتساق الانفعالي السائد الذي تمتد جذوره إلى جوانب نفسية بعيدة، مع كونها تحمل ظاهرياً أنماطاً متضادة في هيئات متصارعة.

ولقد قامت الوسائل الاستفهامية بذلك من خلال ما تضمته من معاني الإنكار والتعجب والنفي والتوبيخ وما إلى ذلك من المعاني التي اتسقت مع ما وردت عليه التراكيب الأسلوبية الأخرى من نفي وتأكيد وتعريف وتنكير وشرط وأمر وزجر.

كما حقق ذلك كله عملية التكامل الدلالي من خلال تلك الحلقات اللغوية والمعنوية المتتابعة المتألفة التي نشأ بعضها عن بعض في تواصل مستمر كأصداً لانفعالات داخلية متتابعة على نفس النسق.

عالم الفكر

ولقد اتخذت هذه الحلقات مجموعة اتجاهات مشكلة شكلاً منتظماً،

منها حلقة تمثل صدى لجوانب: الوهم والرجاء والرغبة في:

ما كنت أحسبني أرتجى لصالحه وأنسي رغبة يسوماً لمرتقب
وحلقة تمثل صدى العاطفة وظلالها الخيالية في:

حتى أتتني فتاة بهمة تحرد حوراء ترقل في الميسي والسخب

وحلقة تمثل صدى الشعور الساخر بالنفس، وما يتعلق به من أفكار الذات من جهة والصراع بينه وبين
نقيضه من جهة أخرى في:

فقلت لما شككت حُبِّي ولوعته هركات فاقفتي حياةً ونيكٍ واتبى
أهمرين فما مثلي بمعشوق ألا تأملتني في حال محطوب؟
قالت: وحجيك ما أمسيك هازقة هوك أوردني في لجة المطب

وحلقة تمثل عودة أخرى إلى جانب الإنكار المنطوي على النفي، والمردّد نمطاً مدوياً من الصدى الجامع
لأصداء الصراع واليأس والحيرة في:

فقلت إذ زعمت أنّي لما شجّنت لألميا حالةً من أينما سبب؟

وتشكّل أساليب الاستفهام أنماطاً أخرى من الوسائل التعبيرية حين يتجه استعمال الشاعر لها إلى ضرب
من التكرار الدال على الأبعاد النفسية المرتكزة على جانب شعوري واحد في إطار مبني بعضه على بعض، مثلاً
خطاً واحداً، متجهاً من ذلك الجانب إلى مدى مطلق غير محدود.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: (٢١)

نسألتها أيّ المواطن حلّت وأي ديار أوطنتها وأيت
وماذا عليها لو أشارت فودعت إلينا بأطراف البنان وأوتت
وما كان إلا أن تولّيت بها النوى فلولى عزاء القلب لما تولّيت

فالمسألة قد بُسّ عليها ما تلاها من أساليب الاستفهام المكررة والمصدّرة بأيّ مرتين وأيت مرة ثالثة،
والمتبوعة بماذا في المرة الرابعة.

ودلالة هذه الأساليب قد بني عليها وارتبط بها ما دلّ عليه أسلوب المصدر بلو تأكيداً لدلالة
الامتناع، وهذان بدورهما قد بني عليهما ما تلاهما من أسلوب القصر الذي ترتب عليه ولازمه ما كان من تألف
الفعلين الممثلين مركز التقاء جميع ذلك بورودهما على صيغة الماضي، وتكرار لفظيهما، وتعلقهما بتعلق المؤثر
بأثره في قوله: «فولّى عزاء القلب لما تولّيت».

وقد تحمل الصورة الجزئية الموجزة التي تضمّنها أسلوب الاستفهام إشارات عديدة إلى بلوغ أبعاد التأثير
الانفعالي مبلغاً واسع النطاق.

من ذلك قول الشاعر:

أفجع بالشباب ولا أعزّي؟ لقد غفل المعزّي عن مصابي

فمن هذه الإشارات نمط التعبير اللغوي الذي شكّلت عناصره من بين ما ارتبط بشدة الواقع على النفس، وذلك في الألفاظ (أفجع - أعزّي - غفل - المعزّي - مصابي) ومنها اجتراح الاستفهام مع النفي بلا من جهة، والتأكيد بقدم المفيدة تحقق الوقوع قبل الفعل الماضي من جهة أخرى.

ومنها ما يشير إليه هذا الأسلوب في جملة من موازنة بين حالتي الشيب والموت وإبراز قوة أثر الأول لما ترتّب عليه من غفلة عنه، وتجرّد من العزاء الذي يلقيه المصائب الثاني.

ومن الإشارة إلى بُعد مدى استشعار الانتهاء، وقوة الانفعال به، وشدة التحسر على فوات ما قبله.

وكثيراً ما تترامى الوسائل اللغوية المعينة على استكشاف ما يكمن وراء الصور المشخصة لانفعالات النفس ومواقفها إزاء الأشياء عبر أساليب تمثل درجات وقع هذه المواقف وما يلازمها من أحوال على النفس، بحيث يستطيع الناقد أن يضع يده على الكثير من المقاييس الضابطة لدرجات ذلك الوقوع وإبعاده قوة أو ضعفاً، إطلاقاً أو تحديداً أو غير ذلك.

فقد ترتبط الصور بجانب الإطلاق الزمني غير المتناهي، صدوراً عن حدة تأثير الموقف في إطار من التجريد التشخيصي العام الذي يمنحه صفة الاستمرارية المطلقة، كما هو الحال في قول الشاعر: (٢٣)

كأنّما البين من الحاجة أبداً على النفوس أُنح للموت أو ولد

فإذا كانت لفظة «أبداً» هنا قد تراءت كوسيلة لغوية مرتبطة بذلك الإطلاق، وما يرتبط من مجالات الاستمرار وعدم التناهي، فإن لفظة «الحاجة» قد قامت بأدوار متعددة في مرافقتها لذلك المعنى المطلق، فهي ذات دلالة معنوية مشيرة إلى الكثرة والمعاودة والمداومة ودلالة صوتية مشيرة بتكرار حرف الحاء ومرافقته لحرف الهاء إلى مجالات شعورية متعلقة بمعاني المعاناة والتحسر والحزن، وتراكم المشاعر المرتبطة بذلك ودلالة تشخيصية قامت من خلالها بتصوير المعنى المجرد في إطار شخص ذي صفات ملازمة لازتباطه بالنفوس، وتعلقه الدائم بها، وإلحاحه المستمر عليها.

وقد أشارت هذه الدلالات مجتمعة إلى مدى وقع آثار هذا الموصوف على النفس ومدى انتشار هذه الآثار في أبعاد غير محدودة.

أضف إلى ذلك ما قامت به لفظة «أُنح» من معاني الملازمة الدائمة، والصلة الشعورية القوية، والحرص التام.

وكذلك ما قامت به «الموت» من معاني الارتباط والمتعلق القائم على اتصال الجار والمجرور بمتعلقهما، ثم ما قام به العطف من زيادة المعاني المرتبطة بذلك، فقد يكون الأُنح أقل تعلقاً بأخيه من الولد بأبيه، وقد يكون الانفعال المرتبط بصلة الآخرين أشدّ حدة من ذلك المرتبط بالأوليين، فضلاً عن أن التشخيص الناشئ عن ذلك قد أتاح للصورة قدراً كبيراً من تعدد الهياكل المشخصة التي يبرز البين والموت عبرها في إطار جانبيين متلازمين، ففي أحدهما صار البين أحياناً للموت، فبرز البين والموت في إطار

عالم الفكر

شخصين، أو هيتين وذلك ملازم لتلاقي المشاعر المتصلة بالفراق والموت والحزن، وما إلى ذلك، والأحر صابر البين ولد الموت، فبرزاً في إطار شخصين أشد ترابطاً من سابقيهما، وذلك ملازم لنمو المشاعر، وتركيب العواطف، وتعمّد الانفعالات.

أضيف إلى ذلك كله التلاقي العام بين التشخيص السابق للبين في إلحاحه على النفوس، وبين هذين التشخيصين، ثم ما أدته لفظة النفوس في صيغتها هذه من عموم المعنى وتجرده، وما أدته لفظة أخ ثم لفظة ولد في تكبرهما من جوانب متصلة بذلك، وأخيراً ما أدته لفظة الموت في تعريفها من دلالات مشيرة إلى قوة الوحي به، وحدة آثاره في المشاعر، ويُعد أغواره في النفس.

وقد ترتبط قوة دلالة التشخيص، والقدرة على وضع المقياس الموازي لها انفعالياً وشعورياً من خلال وسيلة الحصر والتحديد، وتقيد المعنى بتركيزه في إطار لا يتجاوز به إلى غيره، لتظل المعاني الناشئة عن ذلك في تلام تام داخل تلك الحدود المقيدة لها، وتظل بظلالها وآثارها المترامية في تداخل يسوده التراكب الانفعالي الذي يجمع بكل جزئياته ليعبر عن قوة ما يكمن وراءه من مطلقات نفسية تمثل موقفاً له حدته وبعد أثره.

وما يوضح ذلك قول الشاعر: (٢٣)

وقفنا على جر السوداع عشيّةً ولا قلب إلا وهو تغلي مسرجلته

فالتقيد والحصر هنا قد أخذوا طريقهما من خلال تقيد المعنى بلحظة زمنية محددة، وبموقع معين مرتبط بتلك اللحظة، ثم بتصوير قوة أثر ذلك الموقف في إطار أسلوب القصر القائم على تصوير تضاعف ذلك الأثر وتركز قوته.

ولإى جانب ذلك وسيلة بلاغية أخرى من أبرز الوسائل التي يمكن التحويل عليها في بحث أسس النصوص وتحليلها من هذا الجانب، وهي المقابلة التي تنطوي على جمع المتناقضات، والوقوف على ملامح التفاوت، وسائر التضاد بينها.

وهذه كلها جوانب لها قوى الأثر في استكشاف أبعاد النصوص التي تتضمنها، وبيان الكثير من أسسها ومنطلقاتها.

فقد يشير هذا الأسلوب البلاغي إلى تنازع جانبيين شديديي الوقع على النفس في مجال واحد مما يصور حدة ذلك التنازع، وقوة أثره، وشدة الانفعال به، وما يتعلق بذلك من أسباب وآثار ومواقف، كما هو الحال في قول الشاعر: (٢٤)

ومن يلق ما لا يئس في كل مجتني
أذا قنني الأسمار ما كره الغنى
فأصبحت في الإثراء أرتكأ رأسي
حزيباً جباناً اشتهمي ثم انتهمي
ومن راح ذا حُرْصٍ وجشني فلانه
فقر أناه الفقير من كل جانب

فقد اجتمع في هذا الإطار من الأمور المتضادة والأحوال المتناقضة ما أشار إلى العديد من الاتجاهات والمنطلقات والغايات.

فالرغبة في «الثمار الأطياب» يقابلها زهد فيها لما يرافقها من «الشوك»، والرغبة في الغنى وما يتعلق بها يقابلها بغض ورفض، وما يرتبط بهذه الرغبة من الحرص على الإثراء، وشدة طلبه، والإقبال عليه، يقابلها ما ارتبط بذلك البغض من تحول إلى بلوغ أقصى درجات الزهد فيه والرغبة عنه، وما كان من تلازم بين صفتي الحرص والجبن، قد أسفر عن غلبة أحد المتصارعين في هذا المجال ليصير الفقر حاصلًا «من كل جانب».

ونظرًا لما اشتمل عليه هذا التقابل من تصوير الصراع، وما تضمنه من بناء فني دال فقد تضمن الكثير من العناصر المتصلة اتصالاً قوياً بالجوانب النفسية التي يمكن استنباطها من خلال تأمل تلك العناصر وأسلوب ورودها.

وذلك فيما اتصل بقوى النفس وصفاتها واتجاهاتها من دوائر التعبير اللغوي التي شكلت جانبي التأثير والتأثر في آن واحد، وأبرزت حدة الصراع بالتقاء ما تضاد منها، واشتد صراعه ووقعه على هذه النفس.

فمنه دائرة التعبير عن معاني البُغْض والصدود، وما يتعلق بهما من تأثير القسوة والشدة، وما يترتب عليها من الترك والرفض، وذلك مائل في الألفاظ: (الشوك - يزهد كزه - أغرى - رفض - أزهد زاهد - انتهي - جُبن - فقر - الفقر).

ومنه دائرة التعبير عن معاني الرُضْية والإقبال، وما يتعلق بهما من تأثير الرفق واللين وما يترتب عليها من الأخذ والحرص، وذلك مائل في الألفاظ: (الثمار - الأطياب - المطالب - الإثراء - أُرغب - رُغب - اشتهي - الرزق - لحظ المراقب).

وتداخلت مع هاتين الدائرتين دائرة ثالثة، مثلت جانب الصراع بينهما، وقوة المغالبة الناشئة عن شدة تمكن كليهما من النفس، وما ترتب على ذلك من آثار.

وهذه الدائرة هي الجامعة بين المتقابلين في إطار واحد، بحيث صار الزهد المزعوم كائنًا في (الثمار الأطياب) لا في (الشوك) نفسه، وصارت الكراهية في (الغنى) نفسه لا فيما أذاقه الأسفار، كما صار الزهد في (الإثراء) بالغاً ذروته حيث اتخذ بصيغة التفضيل درجة (أزهد زاهد)، ثم اجتمع الحرص والجبن ليشكلا قوة تؤدي إلى المنع وإبطال النتائج مع تواجد أسبابها، فترتب على ذلك قوله: «اشتهي ثم انتهي».

وقد أفضت قوة وقع ذلك التداخل بين هذه الدوائر الثلاث إلى اتحادها في إطار واحد لتصل إلى نقطة الالتقاء الدلالي التي اجتمعت لديها سمات كل ما سبقها في شكل تركيز شديد لفكرة «الفقر» التي لم تترك مجالاً لفكرة أخرى من سابقاتها، بل وردت بارزة في إطار عام متعدد الجوانب، بالرغم من انطوائه على كل ما اجتمع لديه من جزئيات تلك الدوائر السابقة.

وتتخذ هذه الوسيلة القائمة على جمع المتضادات في إطار واحد اتجاهها الفني وقدرتها على المعالجة، وتحقيق الغاية من خلال ما تدرج عنه من مجالات التعبير، وطرق الأداء المتفاوتة بتفاوت قدرات الشعراء على استخدامها.

عالم الفكر

فقد ترد في إطار أسلوب مركّز على وصف جانبيين متضادين في الموصوف الواحد متخذة نقطة انطلاق محددة، يصير بمقتضاها كل حال إلى نقيضه، كأن تبدو الأشياء في مظهرها الخارجي على هيئة مناقضة لما ينطوي عليه جوهرها انطلاقاً من مصدر مؤثر. ومن قول الشاعر: (٢٥)

إذا كانت الأنفاس جَمراً لدى الوغى وضائق ثياب القوم وهي فضاغض
بحيث القلوب الساكنات خوافق وماء الوجوه الأريحيات غائض

فالوثر النفسي الذي صدرت عنه هذه المقابلة منطلق من نقطة محددة، صارت الأشياء بمقتضاها إلى تناقض تام، فهذا الشرط (إذا) المنطلق من نقطة زمنية محددة (لدى الوغى)، والمرتبطة بلحظة شعورية تمثل ذروة اجتراح أسباب الانفعال وتداخلها حيث صارت (الأنفاس جمراً)، قد امتد تأثيره إلى جميع الأشياء، ليصل إلى أبعاد غير مريّة، ولتحوّل جميع المراتب في الظاهر إلى ما يناقضها في الجوهر والباطن.

فقد (ضائق ثياب القوم وهي فضاغض)، كما صارت (القلوب الساكنات خوافق) (وماء الوجوه الأريحيات غائض).

وهذه جميعها أمور مجتمعة في قوم غصوصين بوصفها، متأثرين بلحظة شعورية واحدة، رحلة انفعال سائلة، تشكّلت عبرها جميع مشاعرهم، فصارت من القوة والحدة بحيث اتخذت مظاهر مادية حسية دالة عليها، فما يستشعرونه من الضيق قد اتخذ مظهر ضيق الثياب، وهذا الضيق المكثي عنه هنا، تتأكد دلالاته المعنوية لتتصرف إلى حقيقة نفسية مجردة، لأن الظاهر يخالف ذلك، فهي في الظاهر (فضاغض)، وما ساد قلوبهم من اضطراب وفزع اتخذ مظهراً حسيّاً صارت بمقتضاها قلوب من السكون إلى الحفان كما صارت الوجوه إلى مادّ على مدين الحالين من التغير والتبدّل.

وارتبط كل مظهر من هذه المظاهر بالآخر ارتباطاً سببياً، بُنيت عبره كل جزئية على تاليتها لتشكّل باجتماعها اتساقاً عاماً لحالة متنامة الجزئيات.

وقد تتخذ العلاقة القائمة على التقابل بين صفتين متناقضتين مرتبطين ارتباطاً الأثر والمؤثر الظاهرين في جانبيين أو موصوفين مختلفين نمطاً تعبيرياً يقوم على المشاكلة التي تجمعهما في إطار واحد، موضحة حدة أثر وقع أحدهما على الآخر.

ومن ذلك قول الشاعر: (٢٦)

مشيت قلوب أناس في صدورهم لما تسراءوك تمشي نحوهم قدما

فقد اجتمعت جميع جزئيات هذا التعبير الموجز لتحقيق مجموعة من أنماط التضاد المتقابلة لدى نقطة واحدة، منها هذا التضاد بين حال الموصوف الذي (يمشي قدما) وأحوال القوم الذين (مشيت قلوبهم في صدورهم)، ومنها ظهور حاله (لما تراءوك) وخفاء حالهم (في صدورهم)، ومنها ذلك التضاد المائل في تعريف الموصوف وتكثير أولئك القوم تنكيراً دالاً على كثرتهم وهوان شأنهم، ومنها ما هو كائن بين الإفراد والجمع وما يحمله ذلك من دلالة بين جانبي القوة المائلة في المفرد، والضعف الكائن في الجمع.

وقد ترد المقابلة في إطار نمط من تراكم الصور المتضادة تراكباً منطلقاً من أسلوب المقارنة بين أمرين أو موضوعين من جهة معينة أو عدة جهات، متخذة من ذلك التراكم تعبيراً عن تجارب وانفعالات تمثل مجتمعة موقفاً نفسياً محدداً.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: (٢٧)

لـدجـلـةٍ يـخـبُّ لـيـمٍ إـنـها تُـرـاثـي بـحـلـمٍ تـحـتـه جـهـلٌ وإـثـبٌ
تـطـامـنُ حـتَّى تـطـمـثـن قـلـوبـنـا و تـغـضـبُ مـن مـزج الـريـاح الـلـواـعـب
وآجـرأفـهـا رـهـنٌ بـكـلِّ خـيـانـةٍ و تـحـذـرُ فـقـيـهـا كـلِّ عـيـبٍ لـمـأـيـبٍ

فانطلاقاً من هذه المقارنة بين دجلة واليم، ورد تراكم الصور على هذا النحو الذي اتخذ كل جانب من جوانبه مظهرين متناقضين، كما مثلت هذه الجوانب مجتمعة تعبيراً كلياً عن موقف نفسي خاص، اتخذ هو الآخر ضرباً من التراكم الانفعالي الذي تتخذ من خلاله الأشياء أوضاعاً مناقضة لما هي عليه في الظاهر، فالحلم يخفي وراءه الجهل، وما يبعث على الاطمئنان يمهّد للفزع، وما يثير الفرح يبعث على الغضب، وما اجتمعت لديه صفات الوفاء والهدوء والجمال يحمل في أعماقه صفات الغدر والخيانة والثورة والقبح.

واستمرار الموقف الانفعالي ورحلته وعمقه في هذا المجال القائم على تقابل العناصر التي تظهر في أكثر من جانب من جوانب التعبير متخذة من مجالات المتعددة مخارج تراءى عبرها من حين لآخر مشيرة في ذلك إلى عمق آثارها، وقوة منطلقاتها.

ومن ذلك قول ابن الرومي أيضاً: (٢٨)

وحسبي راثعاً أهوال بحر يـظـل العـقـل مـنـها ذا غـروـب
تسامي فيه أمواج صعب كـأن زهـاء مـن زهـاء لـوب
أظلل إذا طفوئ على ذراها أهـلُّ مـن مـحـاذرة الـرـسـوب
تلاعب بي تلاعب ذات جد غـوارب مـتـن مـجـداؤ لـعـوب
أعيد ركوبه صبحاً ومشيئاً و ما هو بـالـد لـول ولا الرـكـوب
وكم يوم أراي الموت فيه جـنـونُ المـوج في هـوج الجـنـوب
وقسي شره من بعد يأس دـفاع اللـه دـفاع الـريـوب
فمن يطرب إذا هيئت جنوب فـلست لها وعـيشـك بـالـظـروب
ولكنني لها منذ كنت قال قـلـي المـلـسـوك للـوـالي الضـروب

ولئن كان المجال الوصفي هنا قريباً من سابقه، فإن دلالة التعبير هنا لا تتوقف لدى الإشارة إلى ما وراءه من موقف انفعالي لحسب، بل إنها تحمل دلالة الاستمرار والتجدد وعمق ذلك الموقف، وبعد غور منطلقه وأثره.

وذلك مماثل في مجموعة جوانب، منها: قوة دلالة الألفاظ المرددة لأكثر هذا الانفعال في النفس مثل: أهوال - غروب - صعب - ذارها - أهمل - محاذرة - الرسوب - تلاعب - جد - غوارب - الموت - حنون - هوج - شره - يأس - قال - قل الضروب).

ومنها ما يؤكد دلالة الجانبين السابقين من خلال التقائهما لدى جانب يجمعها في إطار أسلوب النفي الذي يأخذ مظهر الاقتران بتقيضه، إبرازاً لدلالته، وتحقيقاً للغاية منه، كما هو الحال في: (وما هو بالدلول ولا الركوب) المقترن بها سبقه من قوله (أعيد ركوبه صباحاً ومساءً) وفي: (فلست لها وعيشك بالطروب) المقترن بها سبقه من قوله: (فمن يطرب إذا هبت جنوب).

ومن خلال تلاقي هذه العناصر واجتماعها داخل الإطار الأسلوبي العام، وما تخلله من عناصر الشرط، والعطف، والتعلّق، والجمع، والتشبيه، والاستعارة، تحقق التكامل الدلالي المشير إلى هذه الجوانب من الاستمرار والحدّة والعمق مما سلف ذكره.

وقد يتخذ أسلوب التقابل بين حالين نهجاً آخر في بناء التركيب الفني للصور المتابعة حيث يقوم نسج عناصره على وضع سيات الخط الدلالي المحوري في صدر مجموعة من الصور التي يرد تدرجها البنائي بعده على هيئة إتباع الجزء بالكل، ليكون ذلك مشيراً دلاليّاً آخر إلى ضرب انفعالي يمثل وقفات جزئية لدى بعض جوانب التأثير ومنطلفاته.

ومن أمثلة ذلك النمط ما يعمد فيه الشاعر إلى مجموعة من العناصر الفنية ليضعها في مستهلّ صوره، لتصير بمثابة المركز الصوتي، أو المنطلق الخيالي، أو غير ذلك مما يجمع أطراف التعبير جمعاً محورياً لبني ما بعده عليه فتتعلق جميع جزئياته بدلالته.

ومن أمثله قول الشاعر: (٢٩)

تنازعني رغبٌ وركبٌ كلاهما	قويّ وأعيانٍ اطلّاح المنغايب
فقدّمت رجلاً رغبةً في رغبةٍ	وأخرت رجلاً رهبة للمعاطب
أخاف على نفسي وأرجو مفازها	وأستار غيب الله دون الصواب
ألا من يريني غايبي قبل مذهبي؟	ومن أين والغايات بعد المذاهب؟
ومن نكبةٍ لاقيتها بعد نكبةٍ	رهبت اعتساف الأرض ذات المناكب
وصبري على الإقتار أيسر محلاً	عليّ من التعزير بعد التجارب

فهذا الإطار الصوتي والدلالي الجامع للمتقابلين اللذين يمثلان حدة الصراع، وبعد آثاره، في تعبير متصدّر مجموعة الصور الجزئية هنا، ورد بمثابة المركز المحوري المرّد لقوة آثارهما في: (تنازعني رغب ورهب كلاهما قوي)، ثم أخذ بعد ذلك وضعه البنائي في تنازع جزئي مبني عليه، حتى صارت جميع الجزئيات في شكل انجماح متعلقين بذلك المحور، وصارت الهيئة العامة للصور في اكتمالها العام مشيرة إلى دلالات ذلك المنطلق ومبرزة موقفاً جامعاً لأطرافها في لحظة شعورية واحدة.

أما حين يتجه أسلوب المراقبة إلى تصوير حالين متباعدين زمنياً منطويين على تعدد وجوه الصراع بينهما وحديثها لتصلقهما بموقفين متضادين، فإن بناء الصور يتخذ اتجاهات أسلوبية ملائمة لتصوير ذلك التباين الزمني، وتلك الحدة الناشئة عن قوة الصراع وتعدد وجوهه وبعد مداه.

وبما يتضح فيه الكثير من سمات ذلك مجال تصوير «الشيب» وموقف النفس منه وما يتعلق به من أمور، وما يتصل به من استرجاع لما قبله، وما ينشأ عن ذلك من انفعالات وأثار.

ومن الوسائل الفنية التي يركز عليها التصوير في هذا المجال «التكرار»، الذي يتخذ منه الأسلوب للتعبير عن ترديد آثار هذه الظاهرة في النفس واستمرارها، وصداها الدائم الذي لا تقوى النفس على مقاومته.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: (٣١)

يا شبابي وأين مني شبابي	أذنتني حباله بانقضاب
.....
هفت نفسي على نعيمسي ولغوي	تحت أفنانهِ اللّدان الرطاب
ومعز عن الشباب مؤس	بمشيب اللدات والأثراب
قلت: لما انتحى تعد أساء	من مصاب شيبائهُ فمصاب
ليس تأسو كلوم غيري كلومي	مابه، مابه، ومابي مابي

فقد اتخذ الاتجاه إلى تصوير شدة وقع الإحساس بالشيب على النفس صدى مضاداً وموازياً شعورياً مقابل، في صورة من العدول عن وصفه إلى وصف نقيضه.

واتخذ الأسلوب من التكرار وسيلة لإبراز ذلك، فبدت كلمة «الشباب» مرددة صدى الرغبة فيه، وانفعال التعلق به، وشدة التحسر عليه. وفي اتجاه مواز لذلك اتخذ التكرار مظهر آخر بدا من خلاله الشعور بالأسى والياس بأخذان مكانها في إيقاع صوتي مرتبط بالثبوت والدوام، فإذا كانت الألفاظ: (موس، أساء، تأسو) اتخذت مكانها السياقي الموازي لوضعها الشعوري في هذا الأسلوب، فإن ترديد كلمتي (مصاب وكلوم) قد اتخذتا أيضاً مكانهما بعيدي الغور في تلك المشاعر وهذا السياق، ثم وردت الصورة الصوتية الدالة بإيقاعها القائم على مد حرفي الميم والياء المتبوعة بالهاء في هذا التتالي الصوتي المتمشي وحركات الانفعال، وما يصاحبها من مظاهر شعورية بعيدة الأثر، ليؤدي جميع ذلك لدولولاته المحققة بتلك الوسيلة اللغوية التي تنتهي لديها هذه الأبيات في قوله: (مابه مابه، ومابي مابي).

أضف إلى ذلك ما حققته الوسائل الفنية الأخرى من جوانب التعبير الملائمة لغايته فالدناء والاستفهام، والحوار، والنفي من جهة، واختيار الكلمات المرتبطة بالمتناقضين المصورين، وما لازمهما من شعور الانتهاء والانقطاع والأسى كما هو الحال في: (حباله - انقضاب - هفت نفسي - لغوي - معز - مؤس - مشيب اللدات والأثراب - يعد أساء)، وما إلى ذلك قد اجتمع ليحقق غايات التعبير ويشير إلى تلك الآثار.

ومن الأساليب المرتبطة بالتعبير عن هذا الجانب النفسي القائم على الصراع بين هذين الجانبين المتناقضين والمتباعدين زمنياً أيضاً، تصوير أحدهما بربطه بصورة تشخيصية متضمنة عناصر دالة على شعور اليأس والألم، أو الحب والارتياح، واتخاذ هذا التصوير وسيلة للتعبير عن الجانب المقابل، ومن ذلك قول الشاعر: (٣٢)

كفى بالشيب من ناءٍ مطاعٍ على كسره، ومن داء مجاب

ولقد قام أسلوب الاحتراس هنا بدور المؤشر البارز إلى محور الانفعال، ودرجة الصراع، ذلك أن اجتماع صفات النهي والطاعة، والدعوة والإجابة، قد يلازمها رغبة وحرص، أما إذا ارتبط بالكراهية، فتكون ملازمة للاضطراب، ومنطوية على البغض والصراع البالغين أشدهما.

وفي المقابل نجد ربط وصف التعلق بالشباب بغيره من مجالات الوصف التي يتخذ من خلال ربطها به مجالاً آخر للتعبير عن مدى ملازمته للنفس ومشاعرها، ودرجة إقبالها عليه ورغبتها في استمراره، واستمرار ما يلاسه من أحوال وانفعالات.

وفي ذلك وسابقه ما لا يخفى من ظلال هذا التصوير الذي من شأنه أن يجعل إشارات بارزة إلى المشاعر المناقضة المرتبطة بالجانب المقابل.

ومن أمثلة هذا النمط الذي يرتبط فيه وصف الشباب بوصف غيره من المجالات التي تمثل مجموعة من التجارب والمواقف المتعلقة به، والتي تشكل في مجملها دوائر متصلة الحلقات، متعاقبة الاتجاهات قول الشاعر: (٣٢)

يذكرني الشباب جناناً عذناً	على جنبات أنهار عذاب
تضيء ظلها نفحات ربح	تمزّ مشون أغصان رطاب
إذا ماست ذوائبها تدهشت	بواكي الطير فيها بانتحاب
يذكرني الشباب رياض حزن	ترنم بينها زرق الدباب
إذا شمس الأصائل عارضتها	وقد كريت توارى بالحجاب
والقت جنح مغربها شعاعا	مريضاً مثل الحافظ الكعاب
يذكرني الشباب سراً نهي	نمير الماء مطرد الحجاب

ومن خلال ذلك التعبير يجد الموقف النفسي فرصته لتجسيد الكثير مما يتعلق به من مجالات شعورية متضادة ومتلازمة.

فبالرغم مما يحمله تكرار جملة «يذكرني الشباب» من دلالات نفسية متصلة بالحب والملازمة والرغبة، إلا أن ما ارتبط به ذلك من مجالات الوصف المتعددة قد تضمن مجموعة من العناصر التي تبدو ظاهرياً معبرة عن حالة من الاتساق الشعوري الثام على الرغم من أنها متضمنة الكثير من مشاعر الصراع بين تلك المشاعر وما يناقضها.

وذلك ملحوظ من خلال التقاء دائرتين تعبيريتين متضادتين ومتداخلتين في: (مهام حنف - يصيبن مقاتلي - جنان عدن - أنهار - عذاب نفحات ربح - أغصان رطاب - ماست ذوائبها - بواكي الطير - انتحاب - رياض حزن - ترنم بينها زرق الدباب - شمس الأصائل - كريت توارى بالحجاب - شعاعاً مريضاً - الحافظ الكعاب - سراً نهي - نمير الماء - مطرد الحجاب).

و هما دائرتان متعددتا الحلقات، متضادتا الاتجاهات، تمثلان ما يكمن خلف ظلال هذه العناصر من مشاعر وأحوال نفسية يسودها الصراع والتوتر.

ويتخذ وسائل التعبير الفني أوضاعاً متعددة الاتجاهات في علاقاتها الكثيرة بما تصوّره من مجالات وأحوال، فقد أساليب الشعر زاخرة بالعناصر الفنية التي يمكن للناقد حال تحليلها أن يلاحظ مساراتها، العديدة، وتراكيبها التي تنطوي على تشابك العلاقات وتتعدها بين هذه العناصر وتلك المجالات، وما تصدر عنه جميعها من منطقتين نفسيّتين وفكريّتين قد تبدو ظاهرياً في حالة من الاتساق وقرب المآخذ، بالرغم من كونها تتطلب - حال التحليل النقدي الهادف - الكثير من الدقة في تتبع تلك العلاقات المتشابكة، وتحليلها إلى صورها الأولية التي تركّبت من خلالها فيها وردت عليه من هيئات حتى يمكن الوقوف على ما يجمع بينها من نسق، وما يكمن خلفها من اتجاهات.

فحين تتناول صورة شعرية تتعلّق - مثلاً - ببعض مجالات الوصف الحسي الظاهر المتصل باللون، أو الحركة المرئية، أو المستشعرة، أو الصوت أو غير ذلك، فإن ذلك التناول لا بد أن يقف لدى تلك المظاهر بنظرة نافذة إلى ما تتعلق به من مجالات التعبير، وما ترتبط به من مواقف نفسية، أو قضايا فكرية بحثاً عن دلالات تلك الصورة وعناصرها والنسق الذي دعا إلى ترابطها على ذلك النحو، والأبعاد التي تكمن خلف ظلالها والمنطقتات التي تصدر عنها وتوجهها تلك الوجهة.

فحين تأمل قول الشاعر: (٣٣)

وجل كُفّه كأساً تلظى
فلما صبّ فيها الماء ثارت
بنار لا تقنع بالدخان
كما ثار الشجاع إلى الجبان

يمكن ملاحظة أن الصورة لا تقف هنا لدى هذه العناصر الظاهرة التي تجمع لتصف الكأس، وصفاء لونه، والحركة السريعة للملاحظة حال صب الماء فيه، وتشبيه ذلك بحركة القوي المتمكن حال انقباضه على الضعيف العاجز.

ذلك أن تأملها يمكن أن يقضي إلى إدراك ما بين هذه العناصر من علاقات جامعة في إطار أوسع نطاقاً، وأرحب دلالة من ذلك، حين يستطيع الناقد أن يتخذ من الجمع بين قوة النار، وشدة اشتعالها، وصفاء لونها، وشدة الحركة وقوتها، وربطها بجانبتي القوة والضعف المائلين في: «ثار الشجاع إلى الجبان»، وسائل ينفذ عبرها إلى ما وراء هذه العناصر من علاقات نفسية يسودها التعقيد الشعوري بين جوانب متصارعة ضعفاً وقوة وفعالية في جانب، ورغبة وريبة ومحاولة في جانب آخر.

أضف إلى ذلك ضرورة الربط بين طرق صياغة هذه العناصر، وما ترتبط به هي الأخرى من العلاقات المتعددة، فإسناد الفعل حَلَّ إلى الكفّ التي هي وسيلة الفعل، وإضافة الكفّ إلى الماء مما يجعل دلالة التلازم والترابط بينها، ثم تنكير لفظة «كأس» ووصفها بجملة «تلظى»، والربط بين «صبّ» و«ثارت» على هذا النحو الذي تربط فيه الفعلان ترابطاً شرطياً، ثم ما اقترن به ذلك من صورة تشبيهية ملائمة، يحمل الكثير من الدلالات المشيرة إلى آثار تلك المواقف، وأنماط ذلك الصراع، ودرجات وقع ذلك كله على النفس ومشاعرها.

وحين نتأمل قوله: (٣٤)

يمسح إسريره المزاج كما ام - سدد شهاب في إثر عفريرت

فليس الأمر مجرد وصف ظاهر لميته وحال ظاهرين في إطار صورة بيانية مقربة لما في شكل هيئة أخرى تصور الشهاب المبتدئ في إثر عفريرت، بل إن التأمل لعناصر التعبير يستطيع أن يلحظ ما يكمن خلف تلك العناصر من علاقات نفسية واتجاهات فكرية يسودها الاضطراب والصراع بين جانبين اثنين، موصوف مرغوب فيه، وتوجس خفي من فكرة الإهلاك أو العقاب الناشئة عنه.

وحين نتأمل قوله: (٣٥)

وصفراء ساكرتها والنجمو م خفافة كقلوب نجب

ومحبسها قبساً مرصجاً إذا جرشته الرياح التهب

نجد مجموعة من العناصر التي إذا وضعت متجاورة على هذا النحو الذي وردت عليه في: (صفراء - والنجوم خافقة - وقلوب نجب - وقبساً مرصجاً - وجرشته الرياح)، لا تبدو بينها علاقة ظاهرة جامعة إلا بضرب من التأويل الذي لا ينطوي على قوة الدلالة، أو حقيقة الصلة، فإذا ما قلنا من خلال ذلك إلى أبعاد أكثر خفاء من خلال الربط بين اللون الأصفر وما يرمز إليه، والنجوم وما تتعلق به من حال القلوب التي اجتمعت في نسق واحد في تصوير للأولى بأنها (خافقة) والثانية بأنها (نجب)، والاثنان غثلان طرفي صورة تشبيهية واحدة، ثم ذلك القبس المزعج الذي يلتهب إذا (جرشته الرياح)، نستطيع أن نصل إلى كثير من الأبعاد والمنطوقات النفسية التي تحملها دلالات هذه الصورة.

ومن هنا يمكن القول بأن وسائل التحليل النقدي في هذا المجال كثيرة ومتعددة وأنه ينبغي للناقد أن ينظر إليها متباعدة مساراتها المتعددة، وإرتباطها بما تصدر عنه من منطقات، وتتجه إليه من غايات، ومدى ما تحققه في هذه السبل من علاقات متشابهة مع غيرها من الوسائل والعناصر التي تمثل مجتمعة جوهر العمل الفني وطابعه واتجاهه.

كما يمكن القول بأن القدرة على استكشاف الجوانب النفسية وما تنطوي عليه من انفعالات ومشاعر إزاء المواقف المصورة تعني القدرة على فهم أبعاد النص الأدبي، وتقدير قيمته، والوقوف على مدى مساهمته في تقديم معالجة فنية جادة.

المواشم

- (١) محمد زكي العشماوي: نقضهايا النفس الأدبي والبلاغة: ١٠٣ .
- (٢) ديوان بشار بن برد: ١٣٥/٣ .
- (٣) السابق: ١٠٤/٢ - ١٠٥ .
- (٤) السابق: ٥٥/٤ .
- (٥) السابق: ٥٦/٤ - ٥٧ .
- (٦) ديوان أبي نواس: ٦٢٢ .
- (٧) السابق: ٦٢٠ .
- (٨) السابق: ٦٦١ .
- (٩) ديوان مسلم بن الوليد: ١٦٢ .
- (١٠) السابق: ٢٠ .
- (١١) السابق: ٣٤ .
- (١٢) السابق: ٤٥ .
- (١٣) السابق: ٣٣٢ .
- (١٤) السابق: ١٧٢ .
- (١٥) ديوان ابن المعتز: ٨٧ .
- (١٦) ديوان مسلم ابن الوليد: ١٤٤ .
- (١٧) ديوان أبي تمام: ٥٨١/٤ .
- (١٨) السابق: ٢٩١/١ .
- (١٩) السابق: ١٩٤/٢ - ١٩٥ .
- (٢٠) السابق: ٦٢٠/٤ .
- (٢١) السابق: ٢٩٩/١ - ٣٠٠ .
- (٢٢) ديوان أبي تمام: ١١/٢ .
- (٢٣) السابق: ٢٣/٣ .
- (٢٤) ديوان ابن الرومي: ٢٥٧/١ .
- (٢٥) ديوان أبي تمام: ٢٩٩/٢ .
- (٢٦) السابق: ١٧٠/٣ .
- (٢٧) ديوان ابن الرومي: ٢٦٦/١ - ٢٦٧ .
- (٢٨) السابق: ٢٩٩/١ - ٣٠٠ .
- (٢٩) السابق: ٢٥٨/١ .
- (٣٠) السابق: ٣٧٦/١ .
- (٣١) السابق: ٣٦٧/١ .
- (٣٢) السابق: ٣٧٢/١ - ٣٧٤ .
- (٣٣) ديوان ابن المعتز: ٢٥٣ .
- (٣٤) السابق: ٢١٤ .
- (٣٥) السابق: ٢٢١ .

نظرية الشعر

في اليونان القديمة*

د. فؤاد المرحي**

مقدمة

شهدت الساحة الأدبية العربية منذ مطلع القرن العشرين، ولا تزال تشهد، معركة نقدية صاخبة ومستمرة حول مفهوم الشعر ولغته وموسيقاه ووظيفته الجمالية والاجتماعية. وكثر الحديث عند بعضهم عن أصالة الشعر العربي وفرادته وتمييزه وثبات موازينه وأغراضه، فبلغ الأمر بهم حد اتهام المجددين من الشعراء والمنظرين بالحيانة القومية.

كذلك كثر عند بعضهم الآخر الحديث عن ضرورة تجديد الشعر والتخلص من تقاليد الشعر العربي القديم وقبوه مجارة لمتطلبات الحياة المعاصرة وإنجازات الشعراء والمنظرين المبدعين في الغرب الأوروبي تحديداً، فبلغ الأمر بهم حد التنكّر للموروث الشعري العربي بوصفه عبثاً يحشم على صدور الشعراء وعائقاً يمنعه من الإبداع.

وفي خضم مناقشات حامية كان الباحث طرفاً في بعضها، واستمرت سنوات بين أنصار هذا التيار وذاك في رحاب جامعة حلب ومنتدياتها الثقافية، نبتت لديه فكرة تتبع نظرية الشعر من نشأتها إلى عصرنا الحاضر في بقعة من العالم ضمت حضارتَي اليونان القديمة والدولة العربية الإسلامية، نظراً لما بين هاتين الحضارتين من علاقات وتفاعلات اجتماعية وفكرية وفنية في الماضي تجعل الحديث

* اقتضت الأمانة أن تكتب النصوص المقتبسة كما وردت في الكتب المترجمة، لذا برز اختلاف في الأسلوب والمصطلح بينها وبين لغة الباحث، ولكنه اختلاف لا يغيّب المعنى.
** أستاذ بقسم اللغة العربية - جامعة حلب - سوريا.

عن نظرية الفن في أي منها (ونظرية الشعر أحد فروع تلك النظرية) بمعزل عنها في الحضارة الأخرى ناقصا ومغلوطا .

لقد حظي تأثير الحضارة اليونانية في الفلسفة والفنون العربية (ومن بينها فن الكلمة) بدراسات غير قليلة انطلقت كلها من النظر إلى تلك الحضارة بوصفها إنجازا أوربيا غربيا عن المنطقة العربية ومؤثرا خارجيا ترك بصماته في مجالات الحضارة العربية الإسلامية المختلفة . غير أن الدراسات الأثرية والتاريخية واللغوية الحديثة تتيح للمرء أن يزعم أن الحضارة اليونانية ليست سوى استمرار وتطوير لحضارات مصر والشام وبلاد الرافدين، وإنما لم تعد إلى هذه المنطقة في عصر الترجمة في الدولة العربية الإسلامية، بل كانت مقيمة فيها قبل الفتح الإسلامي الذي أوجد طرقا جديدة فتحت آفاقا عظيمة لنشوء الحضارة العربية الإسلامية وتطورها بالاستناد إلى إنجازات حضارات الشرق القديم كلها بما في ذلك إنجازات الحضارة اليونانية . بعبارة أخرى يستطيع المرء أن يزعم أن الحضارة اليونانية القديمة حضارة تنتمي إلى الشرق القديم . وسيساعد هذا الزعم، إذا أخذ به الباحثون في إلقاء أضواء جديدة على نظرية الشعر في النقد العربي القديم .

من الواضح - طبعاً - أن الباحث ليس أول من يدرس نظرية الشعر عند اليونان، فالمكتبة العربية تضم مجموعة كبيرة من المراجع القديمة والحديثة، المؤلفة والمترجمة عن هذا الموضوع، موزعة بين النقد الأدبي وفلسفة الجمال وتاريخ الأدب اليوناني، ونظرية الشعر ونظرية الدراما . . إلخ، بل إن الباحث نفسه ضمن كتابه «المدخل إلى الآداب الأوربية» الصادر عن مديرية الكتب والمطبوعات في جامعة حلب عام ١٩٧٨، فصلا كاملا درس فيه هذه النظرية . غير أن معظم تلك الدراسات جاء ترجمة عن مصادر مكتوبة باللغات الأوربية أو عرضا لها أو تأليفاً يتكسى عليها انكاء شديدا، أضف إلى ذلك أن تلك الدراسات كانت تقبس من أعمال المفكرين اليونانيين القدماء ما يتناسب والغرض الذي كتبت من أجله (دراسة أعمال مفكر بعينه أو دراسة موضوع محدد في النقد الأدبي أو علم الجمال أو تاريخ الأدب أو نظرية الدراما . . إلخ)، لذا فإن الباحث يعتقد أن الباب لا يزال مفتوحا لتقديم عرض شامل لنظرية الشعر عند اليونانيين، كما أن المقبوسات التي اعتمدت عليها تلك الدراسات، وخاصة عند الباحثين العرب، لم تكن مأخوذة عن اللغة اليونانية القديمة، بل عن ترجمات النصوص الأفريقية إلى اللغات الأوربية الحديثة (الإنكليزية والفرنسية والألمانية . .)، وهذا أمر يضاعف احتمال ابتعاد النص المترجم عن المعنى الدقيق للنص الأصلي بغض النظر عن الأمانة العلمية للمترجم ودرجة إقناعه للغتين العربية والإنجليزية التي يترجم عنها، وبغض النظر أيضا عن مدى معرفته للموضوعات التي تناوَلها تلك النصوص ومصطلحاتها .

إن ترجمة النص اليوناني القديم، حتى ذلك الذي تم تدقيقه من مختصين أجلاء في اللغة اليونانية القديمة، تحمل في ثناياها الكثير من التأويل لأن المترجم والمحقق، على حد سواء، واقعان تحت تأثير العصر الذي يعيشان فيه والبيئة الثقافية التي نشأ فيها، ولأن النص الأصلي نفسه مكتوب بلغة ميتة طوى الزمن الكثير من دلالاتها . وهذا ما يجعل محاولة البحث مجددا عن فهم قضية ما على نحو مغاير، كما هي الحال في بحثنا عن نظرية الشعر، عملا مشروعا .

لقد توخى الباحث أكبر قدر من الدقة في اختياره للمقبوسات الواردة في دراسته فأخذ بعين الاعتبار عند اختياره لها المكانة المهمة والعلمية للمترجم ومدى اطلاعه على الفكر والأدب في اليونان القديمة ومعرفته بلغة النقد الأدبي ومصطلحاته في العصور المختلفة وسعى إلى اختيار الترجمات التي تبدو بعامة أكثر اتفاقا في المعنى

والصياغة وترجمة النصوص نفسها إلى اللغات الأوربية عن اللغة اليونانية القديمة مباشرة، فأجرى مقارنة بين النصوص المقبوسة في البحث بترجمتها العربية، وبين ترجمتها إلى اللغتين الإنكليزية والروسية.

من المسلم به أن مسألة اختيار النصوص المترجمة مسألة خلافية يحتاج حسمها إلى مقارنة دقيقة بين الترجمات وأصولها اليونانية، وهذا ما لم يفعله الباحث لأنه ليس غاية بحثه من ناحية، ولأنه يحتاج إلى باحث غيره يتقن اللغة اليونانية القديمة من ناحية أخرى.

ومع أن كاتب البحث اختار ما بدا له محققا للشروط التي قيد بها نفسه، فقد وجد نفسه حائرا بين ترجمات بعض النصوص، ولاسيما ترجمتي حنا خباز والأستاذ الدكتور فؤاد زكريا لحوارية أفلاطون «الجمهورية»، وترجمتي الأستاذين الدكتورين عبد الرحمن بدوي، وشكري محمد عياد لكتاب أرسطو «فن الشعر»، ولكنه اختار في نهاية المطاف، ترجمتي حنا خباز وعبد الرحمن بدوي لاعتقاده أنها الأكثر انتشارا بين القراء في سورية على الأقل (تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الاعتقاد نتاج تقدير شخصي لا يستند إلى أي إحصاء علمي). وأن انتقاء الترجمات الأوسع انتشارا بين القراء أمر مشروع ما دامت الدقة العلمية متحققة فيها. غير أن الباحث اعتدى، حين علم من إدارة مجلة «عالم الفكر» أن أحد المحكمين يفضل ترجمتي الأستاذين الدكتورين فؤاد زكريا وشكري محمد عياد، إلى حل ينفع البحث، فأبقى في المتن المقبوسات من ترجمتي حنا خباز وعبد الرحمن بدوي، وأثبت في الهوامش ما يقابلها في ترجمتي الأستاذين الدكتورين فؤاد زكريا وشكري محمد عياد.

ثمة مسألة أخرى تثيرها دراسة النصوص اليونانية القديمة غير دقة الترجمة، هي مسألة كتابة أسماء المفكرين، والشخصيات الأدبية الاغريقية، فنحن على الرغم من كل التقدم الذي أحرزته دراسة اللغات القديمة وعلم «الهيرمينوطيقا» لا نملك سوى ترجيح هذه الصيغة أو تلك في لفظ هذا الاسم أو ذاك. لذا أبقى الباحث رسوم الأسماء كما وردت في المقبوسات واستخدم في متن البحث الصيغ الراجعة لرسم تلك الأسماء في الدراسات التي تناولت الفكر والأدب في اليونان القديمة، وأشار إلى ذلك في أسفل الصفحة الأولى في كل قسم من قسمي البحث، وحاول الإقلال من ذكر الأسماء التي لا ضرورة لذكرها، خاصة وأن البحث ليس في تاريخ الفكر أو الأدب بعامة، بل في نظرية الشعر تحديدا، ولذا فمن الأفضل الالتزام الصارم بهدفه وعدم تشتيت انتباه القارئ بحشو النص بأسماء لا تضيف إليه جديدا.

ولعل الرغبة في عدم تشتيت انتباه القارئ كانت أيضا وراء خلو البحث من المصطلحات الأجنبية المقابلة للمصطلحات العربية المستخدمة فيه، كما هو رائج في كثير من الأعمال النقدية المعاصرة. ولابد هنا من الإشارة إلى موقف الباحث السلمي، من هذه الظاهرة التي نشأت في نقدنا الحديث، فهو يعتقد أن استخدام المصطلح الأجنبي في نص مكتوب باللغة العربية وموجه إلى قراء العربية إقرار بعجز صاحبه عن التعبير عما يريد بهذه اللغة، أو إظهار لرغبته الخفية في إضفاء علمية زائفة على ما كتب.

أما جديد هذا البحث فهو أنه دراسة نصية لمجمل ما كتبه المفكران الاغريقان العظيمان أفلاطون وأرسطو في نظرية الشعر وليس مقبوسات متفرقة تحاول إبراز موقفيها من هذه القضية أو تلك من قضايا الأدب أو النقد الأدبي، دراسة لما يعتقد الباحث أنه أقدم ما وصل إلينا من نصوص تعالج مفهوم الشعر ولغته وموسيقاه ووظيفته الجمالية والاجتماعية. وهو لم يعد في هذه الدراسة إلا إلى النصوص نفسها وإلى ما رسخ في وعيه من

قراءاته في الأدب والفكر عند اليونانيين القدماء ، وهذا ما حرره من التحيز للآراء والتفسيرات المسبقة التي كان من المحتمل أن تمل عليه فيها معينا لتلك النصوص ، وجعله يقدم فهمه لها في عرض حاول أن يكون خالياً من مذهبية المناهج النقدية الحديثة وجزئيتها ، وأتاح له أن يستخدم - من دون حرج - تقنيات النقد الأدبي الحديث التي توصله إلى غايته بغض النظر عن انتهاء تلك التقنيات إلى هذا المنهج النقدي أو ذاك .

(١)

أفلاطون

مدخل

القرنان الخامس والرابع قبل الميلاد هما زمن تطور الفلسفة اليونانية تطوراً سريعاً وزمن نشوء النظم الأساسية في الفلسفة القديمة . ففي هذا الزمن وضع ديموقريط فلسفته المادية وأفلاطون فلسفته المثالية وفيه صاغ أرسطو نظامه المتأرجح بين المثالية والمادية . ناهيك عن الكثير غير هؤلاء من الفلاسفة والمفكرين الأقل شأنًا . وفي هذه الفترة نشأ الشكل الفني المتخصص في عرض القضايا الفلسفية - الحوار ، وفيه يعرض الفيلسوف أفكاره على شكل مناقشة مع حكيم ما يناقشه أو مع تلاميذه .

استخدمت الفلسفة اليونانية النشر منذ نشأتها ، وكان النشر فيها ذا طابع عملي علمي لايهدف إلى تحقيق غايات فنية . ولم تبرز هذه النزعة الفنية إلا عند السفسطائيين الذين نشروا مكتسبات الفكر الفلسفي على نطاق واسع .

إن أصل الحوار الفلسفي هو المبارزات الكلامية بين الحكماء في الحفلات لكن الحوار لم يأخذ مكانه النهائي بين فنون الكلام إلا في مدرسة سقراط .

عد تلامذة سقراط شكل المحادثة القائمة على أساس السؤال والجواب صفة من صفات طريقة معلمهم تجعله متميزاً عن السفسطائيين الآخرين . وكان هؤلاء التلامذة يصوغون مؤلفاتهم على شكل حوار بطله الأسامي سقراط .

نظرة عامة إلى أعمال أفلاطون

كان أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) تلميذاً من تلامذة سقراط في شبابه . وقد بدأت عنده ، بعد موت سقراط ، سنوات التجوال التي زار فيها كلاً من مصر وصقلية التي زارها ثلاث مرات وحاول الإصلاح فيها فأسهم في الصراع السياسي بين الأحزاب في بلاط الحاكمين المستبدين ديونيس الأكبر وديونيس الأصغر ، وفي الفترة الزمنية الفاصلة ما بين رحلتيه الأخيرتين إلى صقلية ، في حوالي عام ٣٨٧ ق.م أسس أفلاطون في غابة البطل أكاديم (قرب أثينا) مدرسته التي اشتهرت باسم «الأكاديمية» .

تتصف تعاليم أفلاطون بعادتها العميق للديمقراطية . فالنظام الديمقراطي والنموذج النفسي للناس الذين يعيشون في ظل هذا النظام مدانان أشد الإدانة من أفلاطون ، وفي مشروع الدولة المثالية الذي رسمه تتولى

عالم الفكر

الفئات المستهلكة - الفلاسفة والحراس أو المحاربون والعسكريون - السلطة، أما الفئات المنتجة فمعبدة عن المشاركة في الإدارة. ولا يتوجه أفلاطون في تعاليمه إلا إلى الذين في قمة السلم الاجتماعي آملاً أن يجد بينهم من سيريه ليكون حاكماً مثالياً. أما الشعب فيجب أن يحتفظ بمعتقداته الغيبية التي تصبح عنده وسيلة واعية لخداع الجماهير.

ترتبط الأبحاث الفلسفية عند أفلاطون بنفاذ البصيرة. وهو بالاستناد إلى بصيرته النفاذة يحدث عن حياة الروح بعد الموت وعن عالم «المثل» الحقيقي الخالد، الأشياء الأرضية متغيرة وزائلة، وهي ليست سوى ظلال «المثل» التي شوهدتها ماديتها، «المثل الأعلى هو الخير» والخير هو الضلالة المنشودة لكل نفس وهو غاية غايات مساعيها. (١)

ويعتقد أفلاطون أن اقتناعاته العميقة نتاج «وحي» لا يمكن التعبير عنه بالكليات.

لم يكن أفلاطون مفكراً فقط بل كان فناناً أيضاً، ولذا فإن لأعماله، إلى جانب القيمة الفلسفية، قيمة فنية أيضاً، وجميع هذه الأعمال مكتوبة بصيغة الحوار ماعدا «دفاع سقراط»

وباستطاعتنا أن نلاحظ ثلاث مراحل في أعمال أفلاطون:

١ - المرحلة «السقراطية» وفيها يتبع أفلاطون طريقة معلمه سقراط بدقة ويمرر أبحاثه على شكل محادثات قائمة على الأسئلة والأجوبة.

٢ - مرحلة تكون الطريقة الأفلاطونية المستقلة: وفيها تتناوب الحجج الفلسفية مع «الأساطير» المصوغه صياغة فنية. غير أن الدور الأساسي في أعمال هذه المرحلة يبقى لسقراط كما في السابقة.

٣ - المرحلة الأفلاطونية: وفيها يحدث انعطاف في نظرات أفلاطون فيتناقص دور سقراط في أعماله تناقصاً ملحوظاً حتى يختفي تماماً في عمله الأخير «القوانين» كما أن الناحية الفنية تضعف كثيراً في أعمال هذه المرحلة.

النقد الأدبي في أعماله

في أواخر القرن الرابع كان قد مضى أكثر من مئة عام على بداية الأنشطة والأعمال التربوية العقلانية التي شرعت في الظهور منذ منتصف القرن الخامس بسبب حاجة الدول - المدن الديمقراطية إلى «التعليم العالي». لقد ظلت التربية العقلانية مستمرة، طيلة وجود الدول - المدن المستقلة، تنشأ الثقافات الجديدة مغيرة في مجرى الزمن، أشكال عملها وموضوعاته وأهدافه، وظل فن الكلمة مركز اهتمام هذه التربية التي نشأت من تعليم الناس فن الكلام، فمن المعروف أن جورجياس وتيسياس بدأ في صقلية تعليم مواطنيهم الخطابة باستخدام روايس أسلوبية معدة سلفاً. وقد نظر مؤيدو هذا المنحى التعليمي الجديد إلى الخطابة بوصفها عملاً يشبه سائر الحرف الأخرى التي تمتلك وسائل تقنية معينة تحقق من خلال استخدامها نتائج لها مقاييس محددة لتقويمها. وهكذا تحول فن الكلمة في نظرهم من إبداع توحى به الألهة إلى عمل إنساني أخذ المعلمون الجدد على عاتقهم تعليمه للناس، فراحوا يكتشفون أساليب التعبير الكلامي ويستخدمونها استخداماً واعياً كما أنشؤوا نظرية اللغة الفنية وأدخلوا إلى الأدب فنوناً جديدة، وأصدروا أحكاماً على الأعمال

الأدبية . لقد تكامل الموقف الجديد من فن الكلمة تدريجياً ومن خلال الارتباط المباشر بتطور التربية نفسها ، وظل تطوره يدور حول محور واحد هو مسألة العلاقة بين الإبداع الأدبي والواقع الحقيقي . غير أن الثقافة الكلامية التي أنشأها البلاغيون والسفسطائيون من خلال رفضهم لغيبة الإبداع الأدبي وترويجهم لنظرية «الكلمة الكاذبة المقنعة» ، وسعيهم إلى تحقيق تأثير جمالي للنثر يعادل التأثير الجمالي للشعر ، واجهت موقفاً آخر من فن الكلمة في القرن الرابع قبل الميلاد ، هو الموقف الذي أنشأته وطورته أكاديمية أفلاطون ، ففي الوقت الذي كان فيه السفسطائيون والبلاغيون يقدمون الخدمات لذلك الجانب من حياة الدولة - المدينة ، الذي يتطلب وجود فن كلامي قادر على إخضاع جماهير المستمعين لتأثيره ، ويحولون النثر إلى ما يشبه الأنشيد والملاحم ، كتب أفلاطون مؤلفاته ، التي تختلف عن خطابات البلاغيين في أنها لم تكن تعرض آراء الخطيب بشأن الأحداث والحياة اليونانية المعاصرة وتقومها وتحاول توجيهها الوجهة المناسبة له ، بل كانت تصويراً حواريّاً يحمل طابعاً موضوعياً فأفلاطون لم يكتب أبداً من مؤلفاته (عدا الرسائل) بصيغة المتكلم ، بل كان يكتفي في الحواريات بتقديم آراء أناس مختلفين مانحاً إياهم فرصة التعبير عن آرائهم . إنه لم يقدم المواقف والنصائح بل صور كيف كان الأثينيون يفكرون . ولذا لانجد نظرياته مصوغة في مؤلفاته صياغة واضحة محددة ، بل نلتقطها من مجمل سياق تلك المؤلفات .

لقد كانت موضوعات محاوراته مختلفة عن محاورات البلاغيين والسفسطائيين ، ومع ذلك فإن شخصيات تلك المحاورات كانت تعالج مسائل الأخلاق والسياسة في الدولة - المدينة ، وهي المسائل الأساسية في كتاباتهم ، وعلى ذلك فإن الاختلاف بينهم وبين أفلاطون كان في أسلوب المعالجة ، فالمدرسة البلاغية كانت تقدم الاقتراحات وتمجد القواعد والصفات الأخلاقية بوصفها كلاً مكتملاً ، وتدافع عن خطها السياسي مادحة إجراءات سياسية محددة ، في حين أن الأسلوب الأساسي للمحاكمة في المحاورات الأفلاطونية هو البحث عن الماهية الواحدة في كل ظاهرة ويدحض الآراء الدارجة حولها .

لقد دخلت الأخلاق والسياسة في محاورات أفلاطون بوصفها مادة يتدرب بها وهو يصوغ طريقته الديالكتيكية وتعاليمه عن الماهية (الأنطولوجيا) والمعرفة ، وقد تجلّى في المحاورات (بالإضافة إلى الاختلاف في الموضوعات والأهداف والطريقة) الاختلاف بين المدرسة الأفلاطونية والمدرسة البلاغية في الموقف من التقاليد الأدبية ومن الشعر الكلاسيكي .

نقد الشعر

شغل الشعر في محاورات أفلاطون مكانة عظيمة من حيث كمية النصوص المستخدمة وذكر أسماء الشعراء . ولكننا لانجد عنده محاولات لتقليد الموضوعات الملحمية أو سعياً إلى بلوغ شدة تأثير الشعر بواسطة النثر ، كما كانت عليه حال الكتابات البلاغية الكثيرة . . . فالشعر دخل عضواً في المحاورات الأفلاطونية بوصفه جزءاً من الحوارات تناقل شفاه المتحدثين نصوصه باستمرار وبوصفه ، أيضاً ، موضوعاً للتحليل الفلسفي تتم دراسة ماهيته ووظيفته في المحاورات . لقد أتاحت لأفلاطون ، الذي كان دائماً يقف وراء مشهد الحوار يقدم الشخصيات وينظر إلى المتحاورين من بعد ، إمكانية التعامل مع الشعر من خارجه ، الأمر الذي حقق له موقفاً مستقلاً ، رأى منه الشعر ظاهرة مكتملة فقام بتصنيفها بالاستناد إلى خصائصها المميزة فأنشأ ، لأول

عالم الفكر

مرة في التاريخ، نظرية عن الفنون الشعرية وحدد للشعر مكانته في مجتمعه الفاضل مقترحاً، لأول مرة في التاريخ أيضاً، إخضاع الشعر لسلطة الدولة.

يتجلى استخدام أفلاطون للشعر استخداماً صريحاً في بناء الحوار بوجود الشاعر التراجيدي آغافون والشاعر الكوميدي أريستوفان بين شخصيات «المأدبة»، وباستخدام المتحاورين المستمر لأسماء الشعراء ومقاطع من أشعارهم. ففي محاوره «فايدروس» مثلاً، يقول سقراط عن نفسه: «يبدو لي أنني قد سمعت شيئاً مثل هذا من «سافو» الجميلة أو من الحكيم «أناكريون» أو من بعض كتاب النثر»^(٢).

إن النخبة الأثينية، كما يصورها أفلاطون، لا تعرف النصوص الشعرية معرفة متميزة وحسب، بل تبدي، أيضاً، اهتماماً عظيماً بمناقشة هذه النصوص وتفسيرها الذي يغدو عند تلك النخبة عملاً متميزاً، ففي محاوره «إيون» يصور أفلاطون سقراط وهو يجاور المنشد الشاعر «إيون» حول أداء قصائد هوميروس. ويقدم أفلاطون في محاورته «بروتوجوراس» تفسير السفسطائيين لأشعار سيمونيديس. وفي «هيبياس الأصغر» يقوم بمناقشة فضائل أبطال هوميروس. إن الشعر جزء أساسي من المناخ الروحي الذي يعيش فيه سقراط ومحاوره، ففي تعليقاتهم المتنوعة يتم استعراض الشعر اليوناني كله تقريباً، وتستخدم النصوص الشعرية كشهادات على الواقع في جميع مجالاته، ووثائق إخبارية عن أحوال الناس في الماضي والحاضر ووصف سلوك الناس في ظروف معينة، ولكن، إلى جانب هذا الاستخدام المحايد للنصوص الشعرية بوصفها مادة يستخدمها المتحدث لتأكيد أفكاره، تتضمن محاورات أفلاطون تقويات نقدية إيجابية وسلبية للشعر يطلقها المتحاورون. ومن الطبيعي أن ينال الجزء الأعظم من تلك التقويات هوميروس الذي يذكره أفلاطون أكثر من غيره بكثير. ولم تكن تقويات أفلاطون لهوميروس واحدة في المحاورات، فهو يمجده ويمدحه تارة، ويسفه شعره ويهجوه تارة أخرى. أما التقويات الإيجابية فيجدها المرء عندما ينظر المتحاورون إلى هوميروس بعيني الشعر نفسه، أي عندما يرون في الشاعر خادماً ملهماً لأهله الشعر. ففي هذه الحالة يصف المتحاورون الشعراء بأنهم يملكون معرفة حقيقية بالحوادث مصدرها آله الشعر. ذلك ما نجده، مثلاً، في محاوره «المأدبة» حيث تقول ديوتيا كلمات متحمسة عن إبداع هوميروس وهيزيود.

ولا شك أن الناس يفضلون هؤلاء الأطفال (المقصود أبطال هوميروس وهيزيود) على الأطفال الذين هم من لحم ودم، فمن لا يغبط هوميروس وهيزيود وغيرهما من فحول الشعراء على ما خلفوه من أطفال، هؤلاء الأطفال الذين حققوا لأبائهم شهرة ومجداً وخلوداً^(٣).

يتضح من هذا القول أن هوميروس مقوم تقوياً إيجابياً لا من حيث امتلاكه «للإلهام» فحسب، بل من حيث قدرته في بناء الصور الفنية أيضاً. غير أن الحيز الذي تشغله التقويات السلبية في المحاورات أكبر بكثير من الحيز الذي يشغله التقويم الإيجابي. وتأخذ التقويات السلبية في المحاورات ثلاثة اتجاهات: اتجاه أخلاقي، واتجاه ديني، وثالث معرفي. وقد تركزت انتقادات أفلاطون لهوميروس في محاورته «الجمهورية» حيث يتهمه بأنه لا يصور الناس والآلهة كما يجب أن يكونوا، وأنه لا يملك القدرة على تقديم معرفة حقيقية. وفي حين أن هذه المعرفة كانت تعني في محاوره «إيون» الاطلاع على تقنية العمل في مختلف المهن، فإنها صارت تعني في «الجمهورية» المعرفة الدialeكتيكية للماهيات فوق الحسية. ويبلغ هذا النقد ذروته حين يطرد أفلاطون الشاعر من مدينته الفاضلة.

يقف أفلاطون هذا الموقف المزدوج نفسه، موقف المدح والذم، في محاوراته من جميع الشعراء المذكورين فيها تقريباً، وقد اكتسب الشعر من خلال مجمل تلك التقويات المتناثرة في المحاورات دور الشريك النذ لبقية المتحاورين فسواء توجه المتحاورون إلى الشعراء باحثين عندهم عما يؤكد أفكارهم، أم توجهوا إليهم منتقدين، فإنهم في الحالتين كانوا يرون في الشعر قوة روحية حقيقية حية. ولكن هذا الإشراف البسيط للشعر في الصورة الحوارية للبيئة لا يعكس المعنى الكامل لأقوال أفلاطون عن الشعر، فمحاورات أفلاطون لم تكن مجرد تجسيد لأحاديث النخبة المثقفة، بل كانت أيضاً صياغة جديدة لنمط (نموذج) جديد للعالم وماهية جديدة، ومعرفة جديدة، وإنسانية جديدة، صياغة تقف مقابلة للصياغة التي قدمتها الحضارة اليونانية السالفة كلها. وكان من مقومات هذه الصياغة الجديدة فضح الآراء السائدة والبحث عن المعرفة «الحقيقية» وتصميم (النموذج) الجديد للدولة والكون على أساسها، وقد شغلت دراسة الشعر في هذه العملية ومن وجهة نظر فلسفية متميزة مكانة عظيمة في المحاورات. إن العودة إلى المادة الشعرية في المحاورات تجعلنا نظن أن الاستشهادات بالشعر مستقل كل منها عن الآخر. غير أن مجملها لا يتيح لنا إمكانية الحديث عن دور الشعر في حياة أئبنا الثقافية فحسب، بل يمكننا أيضاً من إحياء تلك الحلقة من المسائل الشعرية التي كانت في مركز اهتمام أفلاطون نفسه، ونحن نستطيع أن نجعل هذه المسائل في سؤلين أساسيين اثنين هما: «ما جوهر الفن الشعري ومصدره؟ وما وظيفته في الحياة الإنسانية؟».

جوهـر الفن الشعري ومصدره

لقد أجابت الحضارة اليونانية عن مسألة جوهر الفن الشعري ومصدره قبل أفلاطون إجابتين مختلفتين: الأولى تقليدية سادت من زمن هوميروس حتى بندار، تزعم أن الشعر هدية الآلهة، أي أنها تربط الشعر بمصدر غير عقلائي، والثانية سفسطائية تخالفها فترى أن ما يميز الشعر هو أوزانه، أي صيغته المنظومة، أما في محاورات أفلاطون فيتكلم الشعراء طوال الوقت على السنة شخصوهم وقد لاقت نظرهم الخاصة إلى جوهر الشعر انعكاساً مباشراً في كلامهم.

جمعت نظرة أفلاطون إلى جوهر الشعر في «دفاع سقراط» و«إيون» بين إيمان الشعراء (بالوهية موهبتهم) وبين تعاليم السفسطائيين حول «الكلمة الكاذبة».

فإذا كان السفسطائيون يزعمون أن الكلمة لا تقدم إلا رأياً، وأن المعرفة غير الحقيقية تنجم من سياق الكلمات، فإن أفلاطون، على عكسهم، يعتقد أن عدم معرفة الشعراء لامتني أكثر من أنهم لا يمكن أن يكونوا مرجعاً في تلك الأمور التي تتطلب إدراكاً «عقلانياً» كالمعلوم والحرف وما شابه ذلك، وأن إسداعهم مرتبط بمجال اللاعقلانية، وهكذا تتحد النظرة الشعرية بالنظرة السفسطائية إلى الشعر عند أفلاطون من خلال مقابلته بين الشعر «اللاعقلاني» وبين الأمور العقلانية. وهو في «دفاع سقراط» يضع الشعراء في صف واحد مع الأنبياء والمبشرين لأنهم مثلهم لا يفهمون ما يقولون وهذا ما يجعلهم خارج جماعة الحكماء.

«... وقصدت إلى الشعراء، سواء في ذلك شعراء المأساة أو الأغاني الحباسية أو ماشئت من صنوف الشعر، وقلت في نفسي، إن الأمر لا ريب مكشوف لدى الشعراء فسأجدي في إزالهم أشد جهلاً، ثم جمعت طائفة مختارة من أروع ما سطرت أقلامهم وحملتها إليهم استفسرهم إياها لعلني أفيد عندهم شيئاً. أفأنتم

عالم الفكر

مصدقون ما أقول؟ واخجلناه! أكاد استحي من القول لولا أنني مضطر إليه، فليس بينكم من لا يستطيع أن يقول في شعرهم أكثر مما قالوا هم وهم ناظموه، عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة، ولكنه ضرب من النبوغ والإلهام، إنهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها: هكذا رأيت الشعراء، ورأيت فوق ذلك أنهم يعتقدون في أنفسهم الحكمة فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئاً استناداً إلى شاعريتهم القوية»^(٤).

يتضح من المقطع الذي أوردناه أن أفلاطون الذي فهم الشعر كما يفهمه الشعراء أنفسهم بوصفه حياً وإلهاماً لا يقر لهم بما يدعون من امتلاك قمة المعرفة وقمة الحكمة ويطرح في شخص سقراط حكمة جديدة بديلة، إن مثل هذا الاتهام للشعر بـ «الجهل» والإقرار، في الوقت نفسه، بطبيعة جوهره كما فهمها الشعراء أنفسهم موجودان في محاور «أيون» ففي الحوار بين سقراط والشاعر المنشد أيون يسعى المتحاوران إلى الكشف عن سر قوة تأثير الفن الشعري في المستمعين. وكما في دفاع سقراط تجرئ المقابلة بين هذا الفن والمعرفة والإلهام الشعري، ويتم بالإضافة إلى ذلك، تحليل استيعاب العمل الشعري، وهو تحليل يذكّرنا بكلام جورجياس عن قوة الإقناع الكامنة في الكلمة التي تجعل المستمع يشعر بالخوف والإشفاق تجاه الآخرين وأفراسهم. وقد وصف أفلاطون معاناة الخوف والإشفاق حين ينشد الشاعر المغني قصائد هوميروس على النحو التالي: «إني عندما أغنى ببعض أبيات رقيقة تحفل مآقي بالدموع وعندما أراجع بعض أبيات مسروعة يقف شعري فرقاً وينزّ فؤادي من فرط الرجل...»

وأشهدهم (المستمعين) من فوق المسرح يذرفون الدموع وينظرون نظرات الهول وقد ذعرتهم أقوالي»^(٥). وإذا كان جورجياس يفسر واقعة التأثير العاطفي للكلمة الفنية بأنها قدرة الكلمة نفسها على إبلاغ النفس معرفة من نوع متميز ورأياً يكون وسيلة لإدراك الواقع، فإن أفلاطون يخرج من ملاحظة الواقعة نفسها بنتيجة مناقضة لذلك تماماً، إنه يرى في الاستيعاب العاطفي إخضاع العقل لسلطة اللاعقل (المس)، فسقراط يعلق على كلمات أيون بشأن تأثير المستمعين متسائلاً:

«أقول يا أيون إن ذلك الرجل يملك حسه وهو بيننا يكون متحلياً بالثياب الفاخرة ومعصباً بالأكاليل الذهبية لا يتمالك من البكاء بين المحرقات والمهرجانات من دون أن ينال خسفاً أو يخاف عسفاً، وهو واقف بين عشرين ألفاً من الرجال الخللان لا يتهمجه أو يظلمه أحد؟..»

فيجيبه أيون: كلا وحياة زفس يا سقراط»^(٦).

هكذا تتكشف بوضوح نظرية المس الشعري أو الإلهام الشعري عند أفلاطون الذي يقسم عمل البداية غير العقلانية إلى أربع درجات متتالية بذلك أثر إيروبيديس هذه الدرجات هي: آفة الشعر - الشاعر - المنشد - المستمع.

إن جورجياس حين يطلق صفة «إلهي» على الكلام يعني بها أنه كلام «مؤثر» متعبداً بذلك عن معنى هذه الكلمة الحرفي، أما أفلاطون فيستخدمها بمعناها الحرفي ويضع «الموجة الإلهية» للشاعر في مقابل المهارة الحرفية ويجعلها أسمى منها. يقول سقراط في محاور «أيون»:

«إن عندك حذقاً في امتداح هوميروس ليس هو بالفن كما تقدم البيان ولكنه مدد إلهي يهزك ويغريك

بالنساء . وهو أشبه شيء بالحجر الذي يدعوه إفريريدس الحجر المغناطيسي وغيره الحجر الهرقلي ، فهذا الحجر لا يقتصر على جذب الحلقات الحديدية المتصلة به ، وإنما يبها من القوة ما يمكنها أن تفعل ما يفعل الحجر نفسه ، أي أن تجذب حلقات أخرى بحيث يتألف منها أحياناً سلسلة كبيرة ، كذلك ربة الشعر تخلق لها قوماً ملهمين وبهم تتواصل سلسلة طويلة من ذوي الإلهام فجميع شعراء الملاحم المجلين لم ينسجوا مطارف شعرهم بفضل الصناعة ولكن هو الإلهام قد هبط عليهم وتبطن مداركهم فلدبجوا منظوماتهم الرائعة .

.. الشاعر خلق خفيف مقدس وذو أجنحة ، بيد أنه لا يقوى على النظم إن لم يفض عليه روح الإلهام ويختطف حتى كأنه فار فائر جنونه ، كذلك كل إنسان إن لم يسم به الإلهام عجز عن النظم والغناء^(٧).

إن المستمع هو آخر حلقة من الحلقات التي قلنا إنها تنال القوة من بعضها وكلها من الحجر الهرقلي ، وإن الحلقة الوسطى هي أنت أيها المنشد والممثل ، والأولى هي الشاعر ، أما الله فهو الذي يجذب بواسطة مجموعها روح البشر أيان شاء معلقاً بعضاً ببعض^(٨).

لقد حدد أفلاطون في كلمات سقراط هذه موضوعين يمكن أن نسمي الأول منها «علم نفس الإبداع الشعري» وأن نسمي الثاني «علم نفس الاستيعاب الشعري» ، وطور هذين الموضوعين في محاوراته السالفة راسماً نموذجاً لذلك الفن الجديد الذي طرحه في محاورة «القوانين» صيغة توفيقية بين الفلسفة والشعر . إن كلام أفلاطون عن الحدس في محاورته «إيون» استمر في محاورته «مينون» و «المأدبة» و «فايدروس» . ففي «مينون» يشرح أفلاطون مفهوم «الإلهام الإلهي» والحماسة والروحي على أنه ملكة الكلام على الأشياء العظيمة من دون معرفة ما يدور عليه الحديث . ومن هذا التعريف السلبي للحدس بوصفه «جهلاً» ينتقل أفلاطون في «المأدبة» إلى تحليل عملية الإبداع التي تجري في النفس الإنسانية ، وهو يميز في هذه العملية عنصرين أساسيين هما التماس مع الجمال أو الفضيلة والسعي إلى الخلود ، ويجمع معاً الشعر والعمل في مجال الدولة وكل إبداع مبتكر . ويتم من وجهة النظر هذه ، تقويم أعمال هوميروس وهيزيود بوصفها أعمالاً رائعة وخالدة . ويعود أفلاطون من خلال كلام سقراط في محاورة «فايدروس» مرة أخرى إلى مسألة «المس الإلهي» مؤكداً على ضرورته من أجل الإبداع الشعري :

«ولكن من يترك أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الهوس الصادر عن ربات الشعر ظناً منه أن مهارته (الإنسانية) كافية لأن تجعل منه في آخر الأمر شاعراً . فلا شك أن مصيره الفشل . ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مستهم الهوس»^(٩).

وظيفة الشعر ودوره

إن أفلاطون بتبنيته للشعر في المكانة والموقع اللذين وضع الشعر نفسه فيها في فترة سيطرته على مناحي الحياة الروحية عند اليونانيين (من هوميروس إلى بندار) ، خلص الشعر إلى درجة معلومة ، من انتقادات فلاسفة القرن السادس قبل الميلاد ، ولكنه حرمة أيضاً من ادعاه دور الريادة الروحية في الحياة الإنسانية ، لقد اكتسب الشعر ، السامي في أساسه ، الحق في أن يكون «غير عارف» وتحرم من مطالبته بأن يقدم لمستمعيه الحقيقة عن العالم ، كما اكتسب ، في الوقت نفسه ، وظيفة أخرى هي «التماس مع الجمال» وهذا الإعلان بالذات عن الدور المتميز للشعر ، المختلف عن الدور الذي تؤديه المعرفة الدقيقة ، هو القاعدة التي استند

عالم الفكر

إليها أفلاطون الفيلسوف في هجومه على الشعر التقليدي وهو يناضل من أجل صورة جديدة للعالم والمجتمع والإنسان .

لقد كان الجزآن الثاني والثالث من محاوره «الجمهورية» الخطوة الأولى في هجوم أفلاطون حيث كان ميدان المعركة برنامج تربية طبقة المحاربين في المدينة المثالية ، ففي هذين الجزأين صنف أفلاطون الفن وانتقده بسبب وظيفته المتميزة الخاصة به وهي قدرته على التأثير في مشاعر المستمعين .

إن علم نفس الكلمة الفنية الموجود في أساس التجارب الأسلوبية للسفسطائيين ، والذي أشار إليه جورجياس بوصفه جاذبية سحرية ترفع الإنسان على معاناة أحوال الآخرين وأفراحهم ، وكأنها تخصهم ، لاقى عند أفلاطون تفسيراً جديداً بوصفه ملكة قادرة ليس على إثارة العواطف فحسب ، بل على تكوين الروح أيضاً . ويتخذ مفهوم تكوين الروح عند أفلاطون طابعاً «آلياً» إلى حد بعيد ، إذ يرى أنه يعني لباس روح المستمع «النموذج» الموجود في العمل الفني . وانطلاقاً من هذه المقدمة يحدد أفلاطون في «الجمهورية» برنامج التربية المدعو إلى تكوين الإنسان الحامل لصفات محددة بواسطة الفن . وهكذا تحدد الغاية انتقاء الوسائل التي كان الشعر واحدة منها . غير أن الشعر لا يمتلك بحسب أفلاطون حق الوجود إلا بالقدر الذي يحقق المهمة المطلوبة . إن هذه الدعوة إلى تحديد حرية تعليم الفن وإخضاعه لقواعد خارجية عنه كانت أساس هجوم أفلاطون الأول على تقاليد اليونان الشعرية . لقد بدأ انتقاد أفلاطون بمطالبته بانتقاء الشعر وفصل ما هو ضروري منه عما هو غير ضروري ، وما هو جيد عما هو رديء ، وهو يعبر عن ذلك بالكلمات التالية :

«قاول واجب علينا هو السيطرة على ملفقي الخرافات ، واختيار أجملها ونبتذ ما سواه ، ثم نوزع إلى الأمهات والمريضات أن يقصصن ما اخترته من تلك الخرافات على الأطفال وأن يكتفين منها عقولهم أكثر مما يكتفين أجسادهم بأيديهن . ويجب أن نرفض القسم الأكبر مما يعلى عليهم من الخرافات في هذه الأيام»^(١٠)

يتضمن هذا المقطع إعلاناً صريحاً عن أسلوب جديد في التعامل مع العمل الأدبي يختلف عن أسلوب السفسطائيين في تفسير معناه ، وعن أسلوب البلاغيين في انتقاده من حيث مطابقته لقواعد الفن الأدبي . فالطروح هنا ، بديلاً عن الأسلوبين ، سلم مقاييس موجود خارج العمل الأدبي نفسه ، نابع من تأثير الأدب على روح المستمع وأخلاقه وقد أدى هذا المعيار إلى تصنيف الأعمال الأدبية في حقلين هما «مسموح به وممنوع» .

إن تحليل الفن في الجزأين الثاني والثالث من الجمهورية هو مثال واضح على ذلك النقد ، فقيه يشار بصراحة إلى الهدف النهائي الذي يسعى إليه أفلاطون من خلال انتقاده للفن . وهذا الهدف هو جلة من الخصائص التي يجب أن يتصف بها المحارب المدافع عن المدينة «الفاضلة» . فعلى المحارب في رأي أفلاطون ، أن يكون فيلسوفاً شجاعاً سريعاً قوياً ، وعلى الفن أن يربيه ليكون كذلك . ويقوم أفلاطون بمحاولة قياس الفن الشعري بمقاييس فينظر إليه من جوانب ثلاثة هي : الأسطورة ، أي المشهد الموصوف نفسه ، والأسلوب ، والمرافقة الموسيقية ، ويحكم على كل منها من خلال مطابقته للمهمة الأساسية . وهنا يتحول النقد إلى حملة تفتيش يتم من خلالها تحديد ما يسمح باستخدامه وما لا يسمح باستخدامه من الشعر في تربية المحاربين .

موقف أفلاطون من الأسطورة

يقتصر تحليل الأسطورة عند أفلاطون على انتقاد المشاهد الوصفية فيها وانتقاد جوانبها الأخلاقية التي بدت مبتذلة بالقياس إلى حضارة القرن الرابع الذي عم فيه اتهام الشعراء بالتحلل الخلقي . إن الإدانة الخلقية التي استقامها أفلاطون من كسينوفان ، تحولت عنده إلى معالجة نقدية للنصوص نفسها «فحرم» بعضها وسمح ببعضها الآخر . وقد كانت بين الأساطير المحرمة أساطير هيزيود عن الصراع بين الآلهة والعمالة وعن تحولات الآلهة وإخلائها بالقسم ، وكذلك أساطير هوميروس التي تصور البكاء والضحك والخوف من الموت .

لقد تم انتقاد الأساطير ورفضها من وجهة نظر أخلاق المدينة في القرن الرابع التي كانت الفضيلة أساسها والتي كانت تقتضي ألا يتصف الآلهة إلا بالصفات الإيجابية ، يقول أفلاطون :

«وإذا زعم أحد أن زفس وأثينا نكتا العهود والمواثيق التي وضعها بنداريوس فلا نوليه استحسانا ، ولا نأذن أن يقال إن طاميس وزفس أثارا النزاع ، واستعمال القوة بين الآلهة ، ولا نأذن للشبيبة أن تصغى إلى القول المنسوب لآخيليس :

وإن أراد الله قلب أمة

أنبت شرأ وشقاقاً بينها» . (١١)

ولم يكن أفلاطون أقل إحساساً من السفسطائيين بشرطية التصوير الفني ، بل كان يقدر تلك الفائدة التي يمكن الحصول عليها من «الكذب» إذا ألبس لبوس الحقيقة ، فنحن نجد في الجزء الثاني من «الجمهورية» العبارة التالية :

« . . وفي الأساطير التي نحن بصدددها ، ولا ندري حقيقتها القديمة ، أليس الكذب مفيداً لأنه يقربنا إلى الحقيقة» (١٢)

إن المقياس لتصنيف الأدب في الصنف الممنوع أو المسموح به ليس «الصدق الحقيقي في وصف الأحداث في الأسطورة ، وإنما تأثيره المحتمل في أخلاق المستمع .

يتخذ أفلاطون عند تحليله للأساطير الشعرية موقفاً منها يتيح له أن يرى في وقت واحد جمال العمل الفني وقدرته على الإمتاع وعل «جعل المستمع» يباثله وأن يرى أيضاً موقعه بين الوقائع الأخرى التي تكون المجتمع بمجمعه .

نقده للشكل الشعري

ويعالج أفلاطون الجانب الآخر من الشعر ، أي صيغته الكلامية ، من زاوية النظر ذاتها ، فهو يرى ، قبل كل شيء ، أن الشعر قدرة على «جعل» المستمع «بإثله» . إن ما يجتذب اهتمامه في الصيغة الكلامية ، ليس جانبها النحوي أو المعنوي وإنما جانبها «التمثيلي» أسلوب الكاتب في نقل المحتوى أي المحاكاة التي كانت تعني قبل أفلاطون ، التمثيل ، أو فن تقمص الشخصية . وهو يعطي مفهوم «المحاكاة» التعريف التالي .

وحين يتكلم أحد بلسان غيره وييدي أعظم مماثلة له في نغمته وإشاراته ، ألا نقول إن ذلك تمثيل ؟ (١٣)

عالم الفكر

واستناداً إلى هذا المفهوم يقسم أفلاطون الشعر كله إلى ثلاثة أجناس بحسب الأسلوب الذي يعرض به الكاتب محتوى عمله ، أي بحسب طبيعة أداء الكاتب للدور «المحاكي» .

لقد أبرز أفلاطون ثلاث وسائل يعتمدنها الشاعر في إبداعه ، وأعطى ، على أساس ذلك ، أول تقسيم نعرفه للألوان الأدبية اليونانية إلى التراجيديا والكوميديا والنشيد والملمحة ، يقول أفلاطون في الشعر ، كما في الأساطير ثلاثة أقسام :

أحدها تمثيلي كالأساة والكوميديا ، والآخر رواية الشاعر نفسه رواية بسيطة .

وتجده هذا النوع بالأكثر في مخربات باخس ، والثالث يجمع بين هذين النوعين : القصصي والتمثيلي وهو يلاحظ في الشعر القصصي وكثير من أمثاله .^(١٤)

يناقش أفلاطون هذا الجانب الشكلي في الشعر من الزاوية نفسها التي ناقش منها محتواه . إنه يرى الخاصة الأساسية للشعر في التفاعل بين العمل الفني والمستمع ، أي في أن المستمع «يحامي» الشعر في نهاية المطاف . ومن وجهة النظر هذه يرى أفلاطون أن الشعر الذي يعتمد « المحاكاة » (أي الدراما) هو أشد أجناس الشعر تأثيراً ، أي أكثرها قدرة على جعل الإنسان مقلداً ، ولذا فهو أشد الأجناس الشعرية خطراً وهذا يجعل مراقبته مراقبة دقيقة أمراً ضرورياً للغاية . وهكذا يكتسب الشعر في نظر أفلاطون ، بالإضافة إلى قدرته على إكساب الإنسان صفات أخلاقية معينة ، قدرة على إكسابه ملكة «التقليد» ، ملكة «تقمص الشخصية» وفن التمثيل .

لم يغفل أفلاطون أن يحدد بوضوح الغاية من نقده ، فقد أشار إلى تلك الخصائص التي يجب أن يتحلل بها المحارب ، وعلى أساس ذلك أجرى حملة تفتيش على النصوص الشعرية التراجيدية .

إن أفلاطون يقترح هنا أيضاً ، كما فعل حين حلل الأساطير ، قائمة بالأعمال الممنوعة التي لا يجوز استخدامها في تربية المحاربين وهي : تصوير النساء اللواتي يشتمن أزواجهن أو يبيكين أو يجدفن بحق الآلهة ، وكذلك تصوير العبيد والمهرجين والمجانين والحرفيين وصهيل الخيل وصخب البحر وثورات الثيران والرعد وما شابه ذلك .

وعن طريق إخضاع الأسلوب لقواعد شكلية أقام أفلاطون - كما فعل البلاغيون قبله - علاقة تبعية بين أسلوب الكلام والطابع الأخلاقي للمتكلم ، معلناً وجود أسلوبين للكلام هما : أسلوب الإنسان الشجاع وأسلوب الإنسان الرديء .

ولكن ، إذا كان البلاغيون يرون أن الكلام الجيد هو صورة الروح الجيدة وأنه يكون بقدرته الخطيب على الجمع بين «الفائدة والحلاوة» ، قدرته على طرح موضوعات هامة ومهارته الفذة في استخدام الأدوات الأسلوبية ، فإن أفلاطون يتوصل إلى نتيجة متناقضة لذلك تماماً . فهو بعد أن يحدد الأسلوبين اللذين أشرنا إليهما ، ويحدد لكل منهما الموضوع الذي يحاكيه وإيقاعه وهارمونيته ، يربط بكل منهما هدفاً للتأثير الشعري يناقض هدف التأثير الشعري للأسلوب الآخر . إنه ، انطلاقاً من القواعد الأخلاقية للدولة ، يلفظ من المجتمع الفاضل الشاعر «المقدس» المدهش المتع «ويقتل فيه الشاعر الأكثر صرامة والأقل إمتاعاً» .

التأثير الأخلاقي النفسي للشعر

ليس إظهار «المتع»، والمفيد» في الشعر من اختراع أفلاطون، فقد سبقه البلاغيون إلى ذلك، ولكن نظرية أفلاطون تتميز في طريقة تطبيقها على النصوص، فالبلاغيون يرون أن المفيد في الشعر هو المحتوى الجاد، أما المتع فهو القصص المسلية وكذلك اللذة التي يبعثها الكلام المصوغ بمهارة. وينحصر الجمع بين المتع والمفيد، عند البلاغيين، في عرض المحتوى المهم بواسطة أدوات أسلوبية مستخدمة بمهارة. غير أن أفلاطون رأى أن الغاية النهائية من الشعر هي التأثير النفسي الذي يجعل المستمع يائله، ولذا كان في حقل اهتمامه، بالإضافة إلى محتوى الأساطير، الوسائل المستخدمة في المحاكاة ومنها الفن التمثيلي «التقليد» والهارمونية والإيقاع، وقد صنف أفلاطون نتائج التأثير النفسي للشعر وفق معايير «أخلاقي – غير أخلاقي» والهارمونية والإيقاع، وعطبق هذه المعايير ذاتها على الوسائل التي يتحقق بواسطتها ذلك التأثير. وهكذا لم يبق «المسحوق به» والأخلاقي محتوي الأساطير فقط وإنما سبأها التمثيلية وإيقاعاتها وهارمونيها أيضا. ولذا فإن شكل العمل الفني حصل على تقويم أخلاقي في نظرية أفلاطون وانقسم إلى شكل يصلح لمحتوى «جيد» وشكل يصلح لمحتوى «ردي».

إن هذه النظرة إلى التأثير الأخلاقي – النفسي لفن الشعر تفسر اهتمام أفلاطون بالجانب الموسيقي فيه، ذلك الجانب الذي يقوم من المواقع نفسها وبالقائيس عنها التي قوم بواسطتها أسلوب الشعر ومحتواه، وفي هذا المجال فرض أفلاطون على الإيقاعات أن تكون خاضعة للكليات وليس العكس. وهو في تحليله للجوانب الثلاثة لفن الشعر، ووضعه للقواعد الضرورية لكل منها، حدد قاعدة عامة تشمل الفن كله، فجعل الإيقاعات الجيدة تابعة للكلام الجميل، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الهارمونية والإيقاع اللذين يتبعان – بحسب رأيه – الكلام أيضا، كما جعل لذلك كله مصدرا واحدا هو «بساطة النفس» التي لم تكن تعني في نظره السداحة، وإنما تمتع العقل بالصفات الملائمة للحق والخير والجمال.

لقد اقترح أفلاطون من أجل تأسيس فكرته عن ارتباط القيمة الأخلاقية بالجمال نظاما «للعلمية النفسية، واصفا» كيف ينفذ الإيقاع والهارمونية إلى الروح فيثيران فيها «نبيل» السلوك، إذا كان الإنسان حاصلا «على تربية جيدة، أو العكس، إذا كان حاصلا على تربية سيئة».

وأفلاطون، إذ يعالج الوسائل التشكيلية للفن بوصفها الأساس الذي يخلق الخصائص الأخلاقية في روح الإنسان، يحصل على إمكانية معالجة فن الشعر وتقويمه بمعيار جمالي جديد يجمع بين متطلبات الخير والجمال، ولم يقصر أفلاطون صلاحية هذا المعيار على الشعر وحده، بل عممه على نشاط الإنسان الإبداعي بعامه. إن وحدة «الجمال – الخير» التي طرحها أفلاطون في بداية نقاشه مع الشعر معيارا «جديدا» لقياس قيمة الفن، أصبحت فيما بعد حجر الزاوية في جهوده لنقل النقاش إلى المجال الذي ركز فيه اهتمامه، ألا وهو خلق نمط جديد من الإبداع الأدبي المنسجم ومتطلبات العقل.

وقد وصل أفلاطون إلى هذه المرحلة الجديدة في نقد الشعر اليوناني وإنشاء نمط الفن المثالي في الكتاب العاشر من «الجمهورية» وفي «القوانين»، أي بعد أن عرض تعاليمه الجديدة عن النفس وعن الوجود المطلق والخير.

عالم الفكر

يعتمد (علم نفس) أفلاطون على تقسيم النفس إلى ثلاثة أجزاء مكونة هي: النفس العاقلة، والنفس الغضبية، والنفس الشهوانية. وهذا التقسيم مستوحى في أساسه من تقسيم الحياة الاجتماعية في الدولة - المدينة. لقد طبق أفلاطون على مفهوم «النفس» مبدأ التماثل مع المجتمع، وهذا ما جعله لا يتوقف عند تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء، بل دفعه أيضا «إلى أن يزعم أن هذه الأجزاء تتفاعل فيما بينها تفاعلا، يشبه ذلك الذي يحدث بين الفئات الاجتماعية، فهي عنده تنقسم بالحركية ويسيطرة أحدها على الآخر، وبالتنافس، ولذا كان «التوازن» في نظره، شرطا «ضروريا» لحياة النفس حياة ناجحة. ومن هذا الموضع الجديد في نظره إلى ماهية النفس عاد أفلاطون في الجزء العاشر من «الجمهورية» إلى مناقشة الدور التربوي لفن الشعر.

العلاقة المعرفية بين فن الشعر وموضوعه

لقد ظلت الصفة الخاصة بالأدب التي أشار إليها أفلاطون في الجزأين الثاني والثالث من «الجمهورية»، وهي «تقليده» عالم الظواهر الحسية وجعل روح المستمع تماثله، في مركز اهتمامه، غير أن أفلاطون أضاءها في الجزء العاشر من كتابه إضاءة جديدة. إنه يعيد هنا طرح المسألة التي سبق أن ناقشها في محاوره «إيون» بشأن قيمة الشعر بوصفه وسيلة لمعرفة العالم الواقعي، وقدم عنها إجابة جديدة ترسم هرا «متدرجا» للعلاقة بين فن الشعر وموضوعه، وقد وضع أفلاطون في أعلى درجات الهرم عالم الماهيات المدركة بالعقل (المثل)، ووضع في الدرجة الثانية عالم الأشياء المحسوسة بوصفها تقليدا للماهيات. أما في الدرجة الثالثة فوضع تلك الصور التي ينشئها الفن (الرسم والنحت والأدب)، جسدا للأشياء المحسوسة بواسطة التقليد. ومن وجهة النظر هذه قوم أفلاطون الفن الشعري، معتبرا إياه الأكثر بعدا عن الحقيقة والأقل شأنا في تقديم المعرفة لأنه تقليد للتقليد.

وكما أشار أفلاطون في «إيون» إلى جهل المنشد بتلك الحرف التي يغني عنها، يعلن في الجزء العاشر من «الجمهورية» عدم معرفة الفنانين المقلدين لتلك الحرف التي يقلدونها: وهو يرى أن التقليد الشعري لا يختص بالعنصر العقلي بل يختص بعنصر أدنى منه، ويقول إن «الخلق الرصين الهادئ قلما يبدى ميلا إلى التقليد الشعري، وإن الناس الذين اعتاد الشعراء المثل أمامهم بأشعارهم لا يقدرون التقليد ولا يقدرون تعب الشعراء فيه». (١٥).

وإذا كان أفلاطون يقوم دور الشعر في «حاكاة» الموضوعات الخارجية بوصفه «جهلا» فإنه يرى في دوره النفسي (جعل المستمع يماثله) عائقا لعمل الجهاز المعرفي عند المستمع (العقل)، فبعد دراسة استيعاب النفس (ذات الأجزاء الثلاثة) للشعر، يجعل أفلاطون التفاعل بين الشعر وروح المستمع في الجزء الغضبي من تلك النفس واصفا تأثير العمل الشعري بأنه إثارة للغضب والإنشفاق.

هكذا يضع أفلاطون الشعر في مستوى أدنى من المعرفة المنطقية والمعرفة العملية، فيصل بنقده لفن الشعر إلى حد الهجوم صراحة على هوميروس الذي ظل قرونا، يعد المربي الأول لليونانيين، ويدعو المعلمين إلى عدم استعمال كتاباته في تهذيب الأحداث، مشيرا إلى أن الشاعر يستعمل في وصف الآلة لغة مثيرة للغضب ويشجع بأشعاره المخاوف من الموت في قلوب الفتيان بإخبارهم أن الحياة في العالم الآتي مظلمة، ويصور صفات أكابر الرجال بصورهم وسمعهم بصورة محقرة أو مضحكة أو ذنية، وهو يرفض في نهاية المطاف أن

عالم الفكر

يفسح لهوميروس وأمثاله، مكانا في مدينته الفاضلة ويقول: «نرجو ألا يسوء هوميروس ولا غيره من الشعراء حلفنا هذه الأبيات وأمثالها، لأننا نحذفها لا إنكارا لشاعريتها، ورغبة الكثيرين في سماع تلاوتها، بل قياسا على ما فيها من الشاعرية لحظر سماعها على الكبار وعلى الصغار، الذين يجب أن يظلوا أحرارا، وعندهم الموت ولا ذل الاستعباد».^(١٦)

إن لهذا الافتراق عن هوميروس معنى مزدوجا كشف عنه أفلاطون نفسه، فهو من ناحية يواصل وينهي النقاش القديم بين الشعر والفلسفة، و من ناحية أخرى يفتح طريقا لنمط جديد من الفنون يلمح إليه أفلاطون بقوله إنه يجب علينا أن «نحصر أنفسنا في مراقبة شعرائنا، فنوجب عليهم أن يطبعوا منظوماتهم بطابع الخلق الحميد، وإلا فلا ينظموا، أو نوسع نطاق مراقبتنا فتشمل أساتذة كل فن، فنحظر عليهم أن يطبعوا أعمالهم بطابع الرهن والفساد والسفالة والسجاجة، سواء في ذلك رسوم المخلوقات الحية أو الأبنية، أو أي نوع آخر من المصنوعات، ومن لا يستطيع غير ذلك فننهاه عن العمل في مدينتنا».^(١٧)

المطالبة بفن شعري جديد

لقد اكتسب الافتراق عن هوميروس، إذن، معناه من خلال المطالبة بإنشاء فن جديد يجمع بين المتعة والفائدة، وفي هذا المجال كان أفلاطون منسجما، مع ما طرحته حضارة القرن الرابع العقلانية كلها، وقد صاغ أفلاطون برنامج الفن الجديد الذي ألمح إليه في النص المكتسب السابق من «الجمهورية» صياغة مكتملة في كتابه «القوانين».

يقدم أفلاطون في كتاب «القوانين» نموذجا «ثانيا» لمجتمعه المثالي. ويحدد في هذا الكتاب فن الكلمة الصالح لذلك المجتمع. إن أفلاطون يؤكد في القوانين ضرورة وجود الفن الشعري وحاجة الإنسان إليه، ويقترح المعايير التي يجب أن تخضع لها هذا الفن. ويكاد البرهان الأفلاطوني على ضرورة الشعر أن يكون «فيزيولوجيا» فهو يبرز في النفس الإنسانية إحساسا «أوليا» بالمتعة والمعاناة ترتبط به الفضيلة والرذيلة من ناحية، وإحساسا بالإيقاع والمهارونية من ناحية أخرى.

يقول أفلاطون، مفتتحا (الجزء الثاني) من كتاب «القوانين»: «إن أول مظاهر الضمير لدى الطفل إنما هو الشعور باللذة والألم، وذلك هو المجال الذي نكتسب فيه النفس لأول مرة الفضيلة والرذيلة. والمرء يكون سعيدا، و«محظوظا» إذا استطاع أن يكتسب الحكمة والاعتقاد الصادق المؤكد حتى وهو على أعتاب الشيخوخة».^(١٨)

وهكذا فإن أفلاطون، بعد أن أبرز الإحساس باللذة والألم بوصفها إحساسين أوليين عند الإنسان، ربط بهما مفاهيم «الفضيلة» و«الرذيلة» و«التربية».

وقد عرف الفضيلة بأنها ارتباط اللذة مع الحب والألم مع الكراهية في النفس، على النحو الصحيح.

أما التربية فرأى أنها التعامل الصحيح مع تلك المشاعر، ذلك التعامل الذي يعلم المرء أن يكره ما يجب أن يكرهه ويجب ما يجب أن يحبه، وأبرز أفلاطون في الفن طبيعته التمثيلية وارتباطه بغريزة الحركة، ورأى في ذلك ارتباط العضوي بغريزة اللذة، يقول أفلاطون:

عالم الفكر

«ما من مخلوق صغير منها كان نوعه . . وكما نستطيع أن نؤكد بعلد، يستطيع أن يحتفظ بجسمه أو بصوته ساكنا، إن هذه المخلوقات جميعا تحاول باستمرار إحداث الحركة وإرسال الصوت، فهي تنط وتقفز وهي ترقص وتلعب، كأنها هي في سرور وطرب، ثم هي تخرج أصواتا من جميع الأنواع، والحيوانات بأوسع نطاق لا تترك شيئا عن النظام في هذه الحركات أوعدمه، وليس لديها معنى لما نطلق عليه بالإيقاع الموسيقي أو اللحن المطرب، ولكن بالنسبة لنا، فإن الآلهة التي نتكلم عنها كرفقاء، قد وهبوا لنا ليشاركوا فيما نقوم به من تهريج وطرب، وقد أعطونا أيضا القوة على أن ندرك ونستمتع بالإيقاع واللحن»^(١٩).

إن أفلاطون الذي ربط فن الغناء والموسيقى بإحساس الفرح استنتج من ذلك ضرورة الفن في التربية، وصاغ فكرته بقوله: «الرجل المتعلم تعليما جيدا، يستطيع أن يغني ويرقص جيدا»^(٢٠).

وقد وضعت هذه الصيغة أمام أفلاطون مهمتين:

الأولى: إيجاد مقياس الجمال في الفن وفي التربية.

الثانية: الملاءمة بين هذا المقياس، وبين طبيعة الفن نفسه. ومن أجل حل هاتين المسألتين عالج أفلاطون مسألة التناقض بين مطالبة التربية للفن بأن يحسد الجمال المطلق، وبين تلك المتعة الحقيقية التي يمنحها الفن عادة في نفوس الناس في حياتهم اليومية، واقترح للخروج من هذا التناقض الرقابة على نشاط الشعراء، وجهر الرقابة التي قصد إليها أفلاطون هو ألا يسمح في المجتمع إلا بذلك الفن المتلائم والجمال المطلق، ومن أجل أن يستجيب الأدب لهذا الشرط طالب أفلاطون الأدباء أن يصوروا الفضيلة محبة دائما، وأن يصوروا الرذيلة منفرة دائما. يقول أفلاطون: «ولو كنت مشرعا لبذلت أقصى ما أملك من جهد في حمل شعرائي وكل المواطنين على إعلان هذه المبادئ، ولفرضت عقوبة أقل بقليل من الحد الأقصى على كل مواطن يسمح الناس عنه أنه يقول إن الأشرار يحيون حياة لذيذة وسارة، أو أن أسلوبا من الحياة يمكن أن يكون نافعا وبجزبا، ولكن أسلوبا آخر يمكن أن يكون حقا، وأكثر صوابا»^(٢١).

بهذه الطريقة رسم أفلاطون نموذجا جديدا لفن الكلمة تكون فيه فكرة العمل الفني المخطط لها سلفا أداة تربوية تستطيع أن توجه رغبات الإنسان الوجهة المطلوبة، ولكي يجد أفلاطون الشروط التي تجعل العمل الأدبي يؤثر حتما في المستمع، استخدم خبرة البلاغيين وملاحظاتهم بشأن (الكلمة الكاذبة المقتعة)، يزعم أفلاطون أن مقولته «الفضيلة سارة دائما»، مقنعة، وبذلك يحدد طبيعة تأثيرها في الناس، إنه إذ يلزم فن الكلمة أن يكون مقنعا - يسمح له في الوقت نفسه - أن يكون كاذبا، أي أن يستخدم الاختلاق بحرية، داعيا الأدباء إلى إخضاع الاختلاق والإقناع لخدمة الغاية النهائية - مصلحة الدولة - المدنية.

إن أفلاطون يتجاوز البلاغيين في مطالبة بالإقناع، فإذا كان هؤلاء يستهدفون في توجيههم قاعة مجلس المدينة أو المحكمة، فإن أفلاطون يعلن أن على المشرع في مجتمعه المثالي أن «يجرب كل أساليب الحيل ليتأكد أن مثل هذه الجراعة كلها ستفعل مع الموضوع بنغمة واحدة لا تتغير مدى الحياة، وذلك مثل الحال في الأغنية والقصة والحديث»^(٢٢).

فن الشعر وسيلة للمتعة والفائدة والصدق

لقد رأى أفلاطون في الفن وسيلة للتربية، ولذا بدا له حتماً «فناً اجتماعياً شعبياً» يشمل المجتمع بأسره، ولكنه لم يكن قادراً على الحديث عن إمكانية الفن الجماعي وضرورته إلا بعد تغيير معايير لتقدير القيم الجمالية، وتغيير الموقف الذي اتخذته من قبل تجاه الفن، فإذا كان في الجمهورية يختار الشاعر الأقل إمتاعاً والأكثر صرامة، فإنه الآن، ومن أجل الفن الجماعي، بات بحاجة إلى معيار تحتفظ فيه المتعة بكامل قوتها. وقد وجد أفلاطون هذا المعيار بتجزئته مفهوم «المتع» الجمالي إلى ثلاثة أجزاء هي: المتعة والفائدة والصدق.

وبمساعدة هذا التجزئة غير أفلاطون تفسيره لمفهوم المتعة الجمالية نفسه، ففي الإمتاع الذي يبعثه الفن القاصم على المحاكاة أنزاح إلى المرتبة الثانية المتعة الحسية وأحل مكانها في المرتبة الأولى الصدق في تصوير الأصل، وانطلاقاً من ذلك نقل أفلاطون عن تقويم الفن بمعيار المتعة وراح يبحث عما يتضمنه الفن من «شبه بالجمال».

إن إدخال معيار صدق المحاكاة والتماثل مع الأصل في عملية تقويم الفن جعل أفلاطون لاكتفي بتغيير معيار «المتعة الحسية» بمعيار «الإمتاع» المفهوم على نحو جديد، بل جعله بعيد النظر أيضاً في المجال الثاني لهجماته على الفن القائم على المحاكاة، وسبق أن قلنا إن أفلاطون وازن في الجزء العاشر من الجمهورية بين الفن والحقيقة، وبينه وبين المعرفة، ورأى في الحالتين عدم صدق المعلومات التي يقدمها، ولكن أصبح لزاماً عليه الآن، وهو يبنى نموذج الفن الجماعي، أن يمرره من تلك الصفة السلبية. فمن غير الممكن أن يقنع الناس بمقولة أفلاطون عن الجميل، «الفضيلة سارة دائماً» إلا إذا كان يمتلك معرفة ثابتة عنها.

غير أن المعرفة لا تنأى بواسطة الفن اللاعقلاني الذي تلهمه الآلهة للشعراء. وهذا أمر كان أفلاطون يعتقد بصحته حين كتب «القوانين» اعتقاداً «ثابتاً» كاعتقاده به حين كتب «إيون» و«الجمهورية». ولذلك وجد حلاً آخر لهذه المسألة بأن أدخل شخصية الناقد إلى ميدان الفن، وجعل من واجبات هذا الناقد - القاضي أن يمتلك معرفة دقيقة عن موضوع المحاكاة وصحتها وعن نوعية المهارات الفنية^(٢٣).

وهكذا بات نموذج الفن المقترح يضم ثلاثة أجزاء مكونة هي: موضوع المحاكاة «الفضيلة سارة دائماً» ووسائل الصياغة الكلامية «الكلمة الكاذبة المقنعة» وأخيراً، معيار «صدق الإبداع الكلامي» أي القاعدة الجمالية التي يفرضها الناقد - القاضي المفوض بذلك على الفن:

وقد عاد أفلاطون بعد أن عرض في الجزء الثاني من «القوانين» برنامجه بشأن «الفن الجديد» إلى إثارة مسألة صلاحية التقاليد الأدبية الموروثة للمجتمع اليوناني. وإذا كان الرجل قد طرد هوميروس «من جمهوريته» في الجزء العاشر من كتاب الجمهورية والمخ إلى إمكان نشوء «فن بديل» فإنه في «القوانين» يقوم بحملة نقاش جديدة على النصوص الأدبية، ولكنه لا يتناول هذه المرة الملحمة بل المسرحية «التراجيديات والكوميديات».

يرى أفلاطون نفسه هنا، كما في الجمهورية، منافساً للشعر في الجدل بشأن التأثير في المجتمع والإنسان الفرد والدولة كلها.

عالم الفكر

لقد سبق أن ذكرنا أن كاتب الجمهورية أبعد الشعر عن تربية المحاربين لأنه يدمر هارمونية النفس ولا يقدم معرفة حقيقية . ولكنه في القوانين لا يهتم بهذه الناحية وحدها ، بل يضع القواعد لجميع جوانب حياة الفرد في الدولة - المدينة ، فيرفض التراجيديا ، لأنها تحمل في ذاتها محاكاة لحياة مغايرة لتلك الحياة الضرورية للمجتمع الذي يخطط أفلاطون لبنائه ، غير أنه يقف موقفاً أليّن تجاه الكوميديا ، ناظراً إلى «قرب الكوميدي من موهبته الخاصة في المقابلة بين المتناقضات» ، فيسمح بوجود شيء من الكوميديا في المجتمع على الرغم من أنه يحرم على المواطنين الأحرار المشاركة في أية أدوار كوميدية .

إن هذه الإدانة الصارمة للفن الاغريقي الذي ظل قروناً عديدة يعبر عن الحضارة الروحية الهيلينية ، ولم تكن أبداً جهلاً وإعراضاً أصم عن القوة الجمالية الكامنة فيه . وأفلاطون الذي رفض التراجيديا كان يصف الشعراء التراجييين بـ«الإلهيين» ويصف هوميروس المطرود من جمهوريته بأنه أعظم شاعر مبدع . وهو في جداله مع الشعر يحس بقوة الشعر العظيمة ، بل كان يحس تجاه الشعر دائماً بشعور ينم عن الاحترام العميق ، وكان يحلم دائماً بولادة شعر جديد وقياس مهاراته الشخصية في الكتابة بمقاييس الشعر نفسه . لقد حفظ لنا كتاب «القوانين» محاكات أفلاطون الطريفة بشأن محاوراته التي قال في تأكيد جودتها إنها ليست أقل شأناً من الإبداعات الشعرية .

خاتمة

وهكذا نجد أن الشعر كان موجوداً دائماً في إبداعات أفلاطون من «دفاع سقراط» إلى «القوانين» تارة بوصفه جزءاً من الحياة التي تمشيها الشخصيات المصورة في المحاورات ، وتارة ثانية باعتباره موضوعاً للتحليل الفلسفي ، لقد نظر أفلاطون إلى الشعر بعين اليونان الكلاسيكية ورأى - أول مارأى - السلطان الشامل لفن الكلمة على نفس الإنسان وحدد من هذه الزاوية ماهية الشعر ووظيفته .

وقد كشف أفلاطون ماهية فن الكلمة من جانبين :

١ - مصدره الخارجي ، وسماه آلهة الوحي .

٢ - مصدره الداخلي ، ورأى أن هذا المصدر هو حاجة الجسم الإنساني إلى الإيقاع والهارمونية .

أما بمجمل هذا الفن فقد رأى أفلاطون أنه يشمل ثلاثة مستويات :

١ - الأسطورة (المحتوى)

٢ - الأسلوب (طريقة التعبير والصيغة الكلامية)

٣ - المرافقة الموسيقية .

ويبرز أفلاطون في ذلك كله العلاقة بين الشعر وبين الوعي الباطن للإنسان بوضوح كاف ويجعلها في المقام

الأول .

إن هذا الفهم لماهية الشعر يحدد تفسيرا لأفلاطون لوظيفته . وإذا ماكان من المعروف جيداً قبل أفلاطون أن الكلام الفني يمكن أن يجعل المستمع يحس بالآلام الآخرين وأفراحهم وكأنها تخصه ، فإن أفلاطون رأى في الشعر

وسيلة قادرة ليس على التأثير في مزاج الإنسان فحسب، بل على تغيير بنية نفس الإنسان عينها أيضاً، ورأى فيه وسيلة قادرة على تكوين النفس وصياغة طباعها، وبذا يحصل الشعر، في رأي أفلاطون، على وظيفة اجتماعية متميزة تماماً، فهو لا يدفع المواطنين إلى القيام بأعمال متفرقة فقط، بل يغير أيضاً وجه المجتمع كله ويخلق فيه صفات نوعية جديدة مكوناً أناساً من نمط معين. ويرتبط بهذا التفسير الجديد لوظيفة الشعر معياره الجمالي الذي يقترحه أفلاطون والذي أضاف فيه عنصر الصدق إلى ماسبق أن عرفناه، من عناصر «المتعة والفائدة» و«الجمال والخير».

لقد افترض تفرغم الفن بمعيار «الصدق» موقفاً جديداً من العمل الفني نفسه، ففي حين لا يقوم معيار الفائدة والمتعة الشعر نفسه، وإنها الانطباع الذي يتركه في المستمع، أي نتيجة تأثيره فيه، فإن معيار الصدق يجب ألا يطبق على تلك النتيجة وإنها على العمل نفسه، إذ لا بد من أجل استخدام هذا المعيار من الاعتماد على معرفة متينة بموضوع الفن نفسه، كل ذلك جعل أفلاطون يقترب كثيراً من مفهوم «التقد الأدبي» ويدخل هذا المفهوم إلى ميدان الأدب. إن أفلاطون لا يسند مهمة الحكم على صدق المحاكاة الشعرية إلى الشاعر ولا المستمع، بل إلى شخص ثالث هو الناقد - القاضي المؤهل للقيام بذلك - والذي يجب عليه أن يمتلك معرفة دقيقة بموضوع الفن وتقنية الكتابة.

لقد كان الجدل بين أفلاطون وبين الشعر إحدى صيغ معارضته للتقاليد الحضارية اليونانية في مجرى نضاله من أجل صورة جديدة للعالم.

الهوامش

- (١) ذلك ما عبر عنه أفلاطون في الكتاب السادس من محاورته الشهيرة «الجمهورية». انظر: الكتاب السادس من «جمهورية أفلاطون» ترجمة حنا خناز، دار أسامة، دمشق - بيروت ١٩٨٠. أو الكتاب السادس من «الجمهورية أفلاطون»، ترجمة د. فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة - بلا تاريخ، أو الكتاب السادس من «جمهورية أفلاطون»، في المجلد الأول من «أفلاطون - المحاورات الكاملة» ترجمة شوقي داود نمر، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت - ١٩٩٤.
- (٢) فايبدروس أو عن الجمال، أفلاطون، ترجمة وتقديم أميرة حلمي مطر، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف بمصر، ط١ - القاهرة - ١٩٦٩، ص ٥١.
- (٣) المأدبة - لفظة الحب، أفلاطون، ترجمة وليم المري. ط١، مطبعة الاعتماد، مصر، ١٩٥٤، ص ٧٩.
- (٤) عواروات أفلاطون، «دفاع سقراط»، ترجمة زكي نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٧٦.
- (٥) عاروة في الشعر، أفلاطون، ترجمة الأب إيزيدور حنا ب. م. مطبعة الرهبانية العلمية، لبنان، صيدا، ١٩٣٨، ص ١٨، ١٩.
- (٦) عاروة في الشعر، أفلاطون، ص ١٨.
- (٧) عاروة في الشعر، أفلاطون، ص ١٣، ١٤.
- (٨) عاروة في الشعر، أفلاطون، ص ١٩.
- (٩) فايبدروس أو عن الجمال، أفلاطون، ص ٦٨.
- (١٠) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خناز، ص ٦٦.
- وقد جاء النص اللقبوس في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «وإن أول ما يتعين علينا عمله هو أن نراقب مكتبري القصص الخيالية، فإن كانت صالحة قبلنا، وإن كانت فاسدة رفضناها. وعلينا بعد ذلك أن تكلف الألهة والمريضات بالآ يورين للأطفال إلا ما سمح به، وأن يعين بتشكيل أذهانهم بهذه الحكايات غيراً عما يعين بتكوين أجسامهم بأيديهن. أما تلك الأقاصيص الشائعة الآن فقمعناها بغير استئذان» جمهورية أفلاطون، ترجمة د. فؤاد زكريا، ص ٦٦.
- (١١) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خناز، ص ٦٩.
- وقد جاء النص في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «وعلياً أن نرفض ما يبايق من أن باندروس حين أجل بعهوده وحسن يلها، إنها فعل ذلك بتحريض من أثينا Athena وروس، أو أن زوس Themis قد بدراً بلور الشقاق بين الألهات. ولن ندع

عالم الفكر

- أحدًا يردد على ألسنهم قتيانًا كلمات إسخولوس: «إن الله بغرس الأثم في نفوس البشر حين يشاء أن يدمر بيوتهم من أساسها». جمهورية أفلاطون، ص ٦٩.
- (١٢) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا غباز، ص ٧٣. وكذلك يكون للكذب فائدته في تأليف الأساطير التي كنا بصدد الكلام عنها، وقد جاء النص في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «وكذلك يكون للكذب فائدته في تأليف الأساطير التي كنا بصدد الكلام عنها، وذلك جاء عندما نحاول، نتيجة لجهلنا بالوقائع الصحيحة في الماضي، أن نقرب الأكاذيب من الحقيقة بقدر مألوف ومعنا، وبذلك تكون لها قيمتها وفائدتها». جمهورية أفلاطون، ص ٧٣.
- (١٣) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا غباز، ص ٨٥. وقد جاء النص في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «لما حين يتكلم بلسان شخص آخر، فإنه يشبه تلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها هي المتحدثة.
- ... بالتأكيد.
- ... وهذا التشبيه بغيره، سواء في الكلام وفي الحركات، ليس محاكاة لمن يتقمص الشاعر شخصيته؟». جمهورية أفلاطون، ص ٦٨.
- (١٤) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا غباز، ص ٨٦. وقد جاء النص في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «... أن الشعر والأساطير قد يكونان في بعض الأحيان للمحاكاة فقط، ومن أمثلة ذلك المأساة والمزجاة الشعرية، وقد يكونان سرًا برويه الشاعر ذاته، كما في المآلح. والنوع الثالث مزيج من الأولين، وهو الذي يتمثل في الملحوم وفي أنواع متعددة أخرى». جمهورية أفلاطون، ص ٨٧.
- (١٥) انظر «جمهورية أفلاطون»، ترجمة حنا غباز، ص ٢٨٢. وانظر في مساجد في ترجمة د. فؤاد زكريا حيث يقول أفلاطون: «... إن كل أولئك الشعراء، منذ أيام هوميروس، إنما هم مقلدون فحسب: فهم يحاكون صور الفضيلة وما شبهها، أما الحقيقة ذاتها فلا يصلون إليها قط... فإن الشاعر يضيء بكلماته وجملة على كل فن ألوانًا تلامحه، دون أن يفهم من طبيعة ذلك الفن إلا ما يكفي لمحاكاته، ويؤثر في أناس لا يقلون عنه جهلاً، ولا يحكمون إلا بصورة التعبير...». جمهورية أفلاطون، ص ٣٦٨.
- (١٦) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا غباز، ص ٧٨. وقد جاء النص المتعبر في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «وعلى أن نرجو هوميروس وغيره من الشعراء ألا يفضوا إذا استبعدنا تلك الأقوال وما شاكلها، لآلها تغتفر إلى الجبال الشعرية، أو لأنها تلقى من الناس أذانًا صاغية، وإني لأبها كلما ازدادت إقبالاً في الطابع الشعري، قلت صلاحيتها لأسواق الأطفال والرجال الذين نردهم أن يحبو أحراراً، يحشون الأسر أكثر مما يهين الموت». جمهورية أفلاطون، ص ٧٧.
- (١٧) «جمهورية أفلاطون»، ترجمة حنا غباز، ص ٩٤. وقد جاء هذا النص في ترجمة د. فؤاد زكريا على النحو التالي: «وإن فلن تبين علينا أن نراقب عمل الشعراء وحدهم، ونحملهم على التعبير في أشعارهم عن مظاهر الصفات الحميدة وحدها، وإلا منعناهم عن ممارسة عملهم في منبتنا منعاً باتاً. وإني السواسب أن نراقب أيضاً بقية الفنانين، ونحرم عليهم محاكاة الرذيلة والنهوض والفرسعة والخشونة سواء في تصوير الكائنات الحية، وفي العبارة، وفي كل شروب الصور، وإلا منعناهم من العمل في منبتنا إن لم يطعموا أوامرنا». جمهورية أفلاطون، ص ٩٦.
- (١٨) أفلاطون، القوانين، ترجمة محمد حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٣٣.
- (١٩) أفلاطون، القوانين، ترجمة محمد حسن ظاظا، ص ١٢٤، ١٢٥.
- (٢٠) أفلاطون، القوانين، ترجمة محمد حسن ظاظا، ص ١٢٥.
- (٢١) أفلاطون، القوانين، ترجمة محمد حسن ظاظا، ص ١٣٨.
- (٢٢) أفلاطون، القوانين، ترجمة محمد حسن ظاظا، ص ١٤٠، ١٤١.
- (٢٣) أفلاطون، القوانين، ترجمة محمد حسن ظاظا، ص ١٤٩.

(٢)

أرسطو

مدخل

كان المبدأ السفسطائي القائل بالتقابل بين الكلمة والمعرفة المكاشفة لها، أساس محاكمات البلاغيين وأفلاطون للأجناس الأدبية ووسائل التأثير بالكلمات وضرورة إخضاع إبداع الكاتب لقواعد مفروضة على الأدب من خارجه.

فبالإستناد إلى هذا المبدأ حول السفسطائيون الإبداع الكلامي إلى «نشاط خاضع للتحكم»، وجعلوا تقنية فن الكلمة موضوعا للدراسة وتبعوا تأثيره العميق في الإنسان، ولكنهم مع ذلك، لم يقدموا حلا لمسألة كانت تفرض نفسها على كل جيل جديد في الدولة المدنية، هي مسألة المحافظة على تركة الماضي الحضارية والإفادة منها. فتمت تناقض واضح مثلا بين مشروع الفن المبرمج المقترح في بيوتوريا، أفلاطون السياسية، والداعي إلى التخلي عن معلمي الإغريق - هوميروس والشعراء التراجيدين، وبين فن هؤلاء الذي يمتلكه المجتمع اليوناني فعلا. ولذا كان بحث أرسطو عن قواعد للإبداع الكلامي تسمح بالاحتفاظ بالأعمال الإبداعية الحائزة على اعتراف جماعي، هو التوجه الأكثر أهمية في نظريته النقدية.

لقد نظر أرسطو إلى الكون باحثا عن جوهر الأشياء في قلب مادتها نفسها. ودرس من هذا المنطلق، كل شيء بوصفه جسما «حيا» يعمل في ذاته القدرة على الإكمال. وبنى لأول مرة في التاريخ، نظرية لفن الكلمة لا تقترح قاعدة فكرية مفروضة عليه من خارجه، كما فعل البلاغيون وأفلاطون، بل مستقاة من تجربة الأدب اليوناني المتكدسة عبر عدة قرون من التطور، فاستند في أسلوبه الجديد في تقويم الأدب، إلى تفسير ذهني جديد للمتعة الجمالية يربط بين جمال الكلام وبين المعرفة التي ينقلها، معلنا أن الكلام الممتع هو الذي يعلم وينقل المعرفة. وقد أسبغ أرسطو بذلك خاصية «نقل المعرفة» على الأساليب التشكيلية ذاتها، فرأى أن معيار المهارة الأدبية الجيدة هو القدرة على استخدام الوسائل التعبيرية للغة على الوجه الأكمل، وبالإستناد إلى هذا المعيار الجديد للقيم الجمالية، اقترح أرسطو مخططة لانتقاء الأدوات الأسلوبية والإنشائية اللازمة في بناء عمل فني كامل، وذلك في كتابه الذي وصل إلينا «فن الشعر» وفيه يحدد مبادئ «التراجيديا والملحمة».

إن «فن الشعر» بطبيعته، إرشادات وقواعد لمحترفي مهنة الكتابة. وقد استخدم أرسطو فيه، كل ما كتبه سابقوه عن فن الكلمة.

ولكنه، مع ذلك ظل يختلف كثيرا عن الكتابات السابقة له في هذا المضمار، إنه محاولة جديدة لحل مسألة النزاع بين الفلسفة والشعر، توصل فيها أرسطو إلى نتائج مناقضة تماما، لما توصل إليه أفلاطون مع إنه استخدم ملاحظات نفسها، فهو لم يتخل عن هوميروس والشعراء التراجيدين كما فعل أفلاطون، بل تمسك بهم، وهو لم يهاجم، كالأفلاطون، فن الشعر، بل وضع الأسس النظرية لهذا الفن.

العلاقة بين فن الكلمة والمعرفة

كانت مسألة العلاقة بين فن الكلمة والمعرفة محور الاختلاف بين أرسطو وأفلاطون، ففي حين افترض أفلاطون مصدرا «غير عقلي» للفن وأبعده عن ميدان معرفة العالم، أكد أرسطو وعلى عكسه تماما، أن فن الكلمة مرتبط بطبيعته بالمعرفة، فرأى أن «الخطابة» ليست علما «مجردا»، بل وسيلة معينة للتفكير تستخدم في جميع مجالات الحياة «الخطابة متصلة بالجدل وكلاهما يعنى بأمور تمكن معرفتها في غير التجاء الى علم بعينه، لأنها أمور يمارسها كل الناس ويعرفونها في صورها المتحدة في الأقل: إن كل الناس يلجأون للخطابة والجدل بدرجات متفاوتة، وكل إنسان يحاول ما أمكنه الجهد أن يعارض حجة من الحجج أو يدعّمها، أي أنه في إمكان كل فرد أن يدافع أو يتهم»^(١).

أما «فن الشعر» فيعرفه أرسطو مستخدما مصطلح «المحاكاة» الأفلاطوني، ولكنه يضع له محتوى مغايرا لذلك الذي وضعه أفلاطون فيه. فـ «المحاكاة» تعني في محاوره أفلاطون «الجمهورية» ما يعيدنا عن المعرفة، أما في كتاب أرسطو «فن الشعر» فتعني ما يعلمنا، أي ما يقدم لنا المعرفة، يقول أرسطو: «ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية) كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة»^(٢).

إن نسبة «المحاكاة» إلى الخصائص العميقة في طبيعة الإنسان، وربطها بالقدرة على المعرفة وعلى الاستمتاع، خلقا فهما جديدا للاستيعاب الجمالي بوصفه متعة ذهنية، يقول أرسطو: «فالكائنات التي تقتنحها العين حينما تراها في الطبيعة تلذّ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها... وبسبب آخر هو أن التعليم للذيد: لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضا «السائر الناس»، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسر بصرية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما» ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان، فإن لم تكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صانعها أو لآلوانها أو ما شاكل ذلك»^(٣).

يربط أرسطو استيعاب العمل الفني بالذهن وربط «وثيقا»، ويقوم من خلال ذلك الجميل في الفن تقويا «جديدا». لقد كان الجميل والخير متطابقين في نظر أفلاطون الذي يعتقد أن الفنان نفسه عاجز عن معرفة ماهية الخير، ولذا فهو يحتاج إلى إرشادات الفيلسوف - الناقد. ولكن أرسطو دحض نظرية أفلاطون، وأكد أن الشعر يكتشف ماهية الأشياء، وأن كل جنس من الشعر يمتلك القدرة على إحداث متعة جمالية خاصة به. ويتجلى هذا المفهوم الجديد للجميل في الفن في تحليل أرسطو للتراجيديا في كتابه «فن الشعر».

نظرية التراجيديا

يعتمد أرسطو في تعريف التراجيديا طريقته المعروفة في التصنيف. إنه يقدم أولا «تعريفا» للموضوع الشعر كله، ثم يعرف التراجيديا من خلاله. وهو يتبع في تعريفه مبدأ يفترض دراسة الظاهرة من خلال وحدة مكوناتها الثلاثة:

«المادة» أو الإمكانات الكامنة، والقوى والوسائل المرتبطة بهذه المادة، وأخيرا الغاية النهائية التي يجب أن يوصلنا إليها ذلك كله. ومن خلال هذا المبدأ يرى أرسطو أن هدف التراجيديا الاسمي يكمن فيها ذاتها، بل في ذلك الشكل النهائي الذي يجب أن تتخذه. إن طريقة التحليل الأرسطية تفتح أمام صاحبها مسلكا جديدا لتفسير الإبداع الشعري يسمح له بقبول التقاليد الشعرية اليونانية وتملكها، كما يسمح له، في الوقت نفسه بتقويمها تقويما «نقديا» وبناء قواعد جديدة لفن الشعر على أساسها.

يشير أرسطو في بداية تعريفه للتراجيديا إلى «المحاكاة» صفة الجنس المميزة لفن الشعر فيقول: «التراجيديا محاكاة لفعل جدي مكتمل له حجم معين». ثم يحدد وسائل «المحاكاة». مشيرا إلى أنها تتم بواسطة الكلام المزين في كل جزء من أجزائه زينة متميزة، وبواسطة التشخيص لا الرواية. أما الغاية النهائية للتراجيديا فهي التأثير العاطفي في المشاهد الذي يصفه بأنه «التطهير (بواسطة الشفقة والخوف) من هذه الانفعالات»^(٤).

ويتابع أرسطو مستندا إلى هذه القاعدة تحليله للتراجيديا ملاحظا، قبل كل شيء الوجوه المختلفة لتنظيم «مادتها» فيسمي هذه الوجوه «أجزاء»، وهي في نظره ستة: ١- الأسطورة أو الحكمة القصصية، ٢- الشخص، ٣- الأفكار، ٤- الموقف المسرحي، ٥- التعبير الكلامي، ٦- البنية الموسيقية.

يجدر بنا هنا أن نشير إلى أن أفلاطون قد ذكر ثلاثة من هذه الأجزاء الستة في «الجمهورية» وهي: «الأسطورة» (الحبكة القصصية) والتعبير الكلامي، والمرافقة الموسيقية. وإن جزأين هما «الشخص» و«الأفكار» كانا يذكرا كثيرا في كتابات البلاغيين. وهكذا لا يضيف أرسطو إلى العناصر المكتشفة في التراجيديا غير عنصر واحد هو «الموقف المسرحي» ولكن الجديد والهام يتجلى عنده من خلال ترتيب هذه العناصر في سلسلة واحدة وتفسيرها على نحو مغاير لما فعله سابقوه.

لقد رأى أفلاطون «الأسطورة» و«الأسلوب» و«الغناء» حوامل للمبدأ الأخلاقي، وحللها بعلائم الخصائص الأخلاقية الكامنة فيها. أما أرسطو فرأى الجانب الأخلاقي في جزء خاص من أجزاء العمل الفني هو «الشخص»، فحذر بذلك بقية أجزاء التراجيديا من «المحتوى الأخلاقي» ودرسها بوصفها وسائل تقنية لا حوامل للمصنفات الأخلاقية.

وكما استند أرسطو إلى الخبرة التي كدسها سابقوه في تحديد أجزاء التراجيديا استند إليها أيضا في تحديد المقاييس والقواعد التي يجب أن يسترشد بها الفنان عند تأليف العمل التراجيدي. فقد استعار من أفلاطون تشبيهه لوحدة العمل الفني بوحدة الجسم العضوي، واستعار من البلاغيين نظريتهم في الاحتمال والإيهام بالصدق، واعتقادهم بقدرة الكلمة على إثارة عاطفتي الخوف والإشفاق. وقد فعل هنا ما فعله عند تعداده لأجزاء التراجيديا، فأضاع هذه المقاييس والقواعد إضاءة جديدة تتلاءم ونظريته الجمالية جاعلا وحدة الشكل والإيهام بالصدق والشعور بالخوف والإشفاق منسوبة إلى الذهن وإلى خاصته المعرفية.

شروط التراجيديا الجيدة

١- إن الشرط الأول من شروط التراجيديا الجيدة عند أرسطو هو «وحدة» حجمها و«وضوحه»، وهو يلزم أبعد من أفلاطون الذي أشار إلى ذلك في «فايدروس» فيرى أن الوضوح وسيلة تساعد في المعرفة، فتجعل الشيء مريثا على نحو أفضل، أو تسهل انطباعه في الذاكرة، يقول صاحب «فن الشعر»:

«لقد قررنا أن المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم، لأن الشيء يمكن أن يكون تاماً، دون أن يكون له مدى، والتام هو ما له بداية ووسط ونهاية، كذلك الجميل، سواء أكان كائناً «حياً»، أم شيئاً مكوناً من أجزاء بالضرورة بنطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه، وله عظم يخضع لشروط معلومة، فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فإن الكائن العضوي الحي، إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأن إدراكنا يصبح غامضاً، وكأنه يقع في برهة لا يمكن إدراكها، كذلك إن كان عظيماً جداً بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلاً، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر، بل تند الوحدة والمجموع من نظر الناظر».^(٥)

يجب أن يكون للحيكات القصصية طول يسهل تذكره... إن الحجم يتحدد بهاية الفعل نفسه (والتراجميديا) الفضلى من حيث الحجم هي دائماً تلك التي تشغل حجماً يكفي لتفسير (الحبكة القصصية) تفسيراً كاملاً.

٢- والشرط الثاني، الذي يطلب أرسطو من الشاعر التراجيدي أن يفذه، هو تصوير أفعال تبدو حقيقية أو محتملة الوقوع. لقد استخدم البلاغيون جميعاً مبدأ الاحتمال في خطبهم، ولكن أفلاطون سخر منه وانتقده في «فابديوس». أما أرسطو فقد وازن في «فن الشعر» بينه وبين المعرفة الفلسفية معلناً أنها يعالجان موضوعاً واحداً هو «العام» في تمجيزه من «الفرد». واستطاع من خلال هذه الموازنة أن يدحض أكبر اتهام وجهه أفلاطون إلى الشعر، يعني بذلك اتهامه للشعر بالمعجز عن إدراك معرفة ماهية الأشياء، وذلك حين أعلن أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ الذي يتعامل مع الوقائع المحددة، فقال:

«إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة، إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً، والآخر يرويها نثراً. فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالآخرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي، وأعني بالكلي أن هذا الرجل أو ذاك استعمل هذه الأشياء أو تلك للحاجة والاحتمال أو على وجه الضرورة، وإلى هذا التصوير يرمي الشعر، وإن كان يفرد أسماء الأشخاص والجزئي» هو ما فعله القبيادس أو ما جرى له».^(٦)

٣- أما الشرط الثالث فهو أن تصور التراجيديدي أفعالا غنية ومخزنة، وأرسطو يخرج في هذه المرة أيضاً، عن دائرة مفاهيم جورجياس، ملاحظاً أن المخيف والمحسن يعث الإحساس بالدهشة. وهو الإحساس الذي عده أفلاطون الانطلاقة الأولى نحو المعرفة المجردة.

يقول أرسطو: «وليست المأساة مجرد محاكاة لفعل تام، بل هي أيضاً «محاكاة» أحوال من شأنها إثارة الشفقة والخوف، وهذه الأحوال تظهر خصوصاً حيناً نواجه أفعالا تنظر فجأة وعلى غير انتظار منا، ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة، وأمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقاً».^(٧)

لقد رفض أرسطو في كتابه «السياسة» أن يجاري أفلاطون في بحثه عن قاعدة أخلاقية واحدة للناس جميعاً، واقتفى أثر جورجياس في تأكيده أن «الفضيلة» تكون مختلفة عند الناس المختلفين، وانطلاقاً من هذه الفكرة طالب كل جنس فني بتقديم متعته المتميزة الخاصة به، ورأى أن المتعة الخاصة بالتراجيديا تكمن في الخوف والشفقة اللذين يعانيتها المتفرج، وعلى أساس ذلك بنى تحليله للتقنية الفنية في التراجيديا.

إن الهدف النهائي للتراجيديا، في نظر أرسطو، هو إثارتها للخوف والشفقة، وقدرتها على تقديم معرفة بما هو عام، وهو يعالج الأساليب المسرحية من زاوية النظر إلى هذا الهدف، فيطالب الشاعر التراجيدي بأن يسعى دائماً في تصوير الأحداث إلى محاكاة ما يمكن أن يحدث أو ما يجب أن يحدث، وقد حددت هاتان المقدمتان صورة «التراجيديا المثالية» في ذهنه. إنه يضع الحبكة القصصية (الأسطورة) في المرتبة الأولى، فيسميها «روح» التراجيديا ويطلب الشعراء بتحقيق التأثير التراجيدي بواسطتها لا بواسطة الديكور المسرحي. وهو يقسمها إلى ثلاثة أجزاء: (العقدة، والعرض، والنهاية المؤثرة)، ويميز نوعين من الحبكة القصصية: (الحبكة البسيطة، والحبكة المعقدة)، ويعرف الحبكة القصصية التراجيدية بأنها سلسلة من الأحداث يتم من خلالها الانتقال من السعادة إلى الشقاء أو من الشقاء إلى السعادة.

الحبكة القصصية (الأسطورية) ومماثلة الواقع

لم تكن دراسة أرسطو لـ «فن الشعر» دراسة نظرية مجردة، بل تعمياً لتجربة الشعر الكلاسيكي في عصره، فهو يذكر في كتابه أساء الشعراء التراجيديين وعناوين أعمالهم نحو ستين مرة. ونحن نستطيع أن نكتشف، من خلال استشهاده بالشعراء التراجيديين ونصوصهم وملاحظات النقاد المعاصرين له عليها، القواعد التي وضعها لممتني فن الشعر، فاهتمامه العميق بمسرحيتي «أوديب» و«إفيجينيا في تاوروس»، مثلاً يسمح لنا أن نرى في هاتين المسرحيتين الأساس الذي بنى عليه تصوره عن المسرحية المثالية من خلال قبوله للأولى ورفضه للثانية.

١ - اجتذبت مسرحية «أوديب» اهتمام أرسطو عند حديثه عن عناصر الحبكة القصصية (العقدة والعرض والنهاية المؤثرة)، وعند حديثه عن الالتزام بمبدأ الاحتمال ومماثلة الواقع في تصوير الأحداث على خشبة المسرح، وكانت في نظره النموذج المثالي للتراجيديا، لذلك نراه يقدم من خلالها تعريفه للعقدة فيقول: «والتحول هو انقلاب الفعل إلى ضده - كما قلنا - وهذا يقع أيضاً تبعاً للاحتمال أو للضرورة، ففي مسرحية أوديبوس قدم الرسول، وفي تقديره أنه سيسر أوديبوس ويطمئنه من ناحية أمه، فلما أظهر حقيقة نفسه أحدث عكس الأثر» (٨).

ومن السهل أن نلاحظ في النص المقتبس السابق من «فن الشعر» اهتمام أرسطو الدائم بأن يتم تصوير الأعمال وكأنها حقيقة ينبج أحدها عن الآخر، كذلك يستمر أرسطو في النظر إلى «أوديب» بوصفها نموذجاً «مثالياً»، حين يقرّ العرض فيرى أن أفضل «عرض» هو ذلك المرتبط بالعقدة من ناحية، وبالاختلال من ناحية أخرى، ويقول: «والتعرف - كما يدل عليه اسمه - انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال: إما من الكراهية إلى المحبة، أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاوة، وأجل أنواع التعرف، التعرف المصحوب بالتحول من نوع ما نجد في مسرحية أوديبوس» (٩).

ويقول في مكان آخر: «ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفرغ منها وتأخذ الشفقة بصراعها وإن لم يشهدها: كما يقع لمن تروى له قصة أوديبوس» (١٠).

ثمة أمر آخر يرتبط به ذكر مسرحية «أوديب» في كتاب «فن الشعر» هو الهدف النهائي من التراجيديا (تصوير ما يخيف ويحزن). لقد أوحى إليه «أوديب» بسات تلك السلسلة من مصائر الناس التي يمكن أن يبنى عليها الشعراء التجريديون حدثاً مسرحياً «ناجحاً» يثير في نفوس المشاهدين التعاطف والخوف، فرأى متمشلاً به «أوديب» أن الكوارث الناجمة عن عيب في البطل ليست صالحة للتجسيد المسرحي. وأكد أن الكوارث الصالحة للتجسيد المسرحي تقع نتيجة خطأ أو عدم تفهم فقال: «ولما كان تأليف الحكاية في أجل المآسي يجب أن يكون مركباً لا بسيطاً، وكانت المأساة يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والشفقة، فمن البين أولاً، أنه يجب ألا يظهر فيها الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاوة، ولا الأشرار منتقلين من الشقاوة إلى السعادة فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة لأنه لا يحقق أي شرط من الشروط المطلوبة، فلا يوقظ الشعور الإنساني ولا الرحمة ولا الخوف، بقي إذن البطل الذي هو في منزلة بين هاتين المنزلتين، وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل، ولكنه يتردى في هوة الشقاء، لا للزوم فيه وخساسة، بل لخطأ ارتكبه، وكان ممن ذهب سمعه في الناس وترافدت عليه النعم، مثل أوديبوس وثونستيس والمشهورين من أبناء هذه الأسرة» (١١).

وإذا طالب أرسطو بأن يكون مبعث الخوف والحزن مجرى الأحداث نفسه لا الديكور المسرحي، يشير أيضاً إلى مسرحية «أوديب» بوصفها مثلاً أعلى في بناء الحكاية القصصية فيقول: «أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحي أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها. فلما كان الشاعر يجب عليه أن يجتلب اللذة التي تهيئها الشفقة والخوف بفضل المحاكاة، فمن البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث» (١٢).

ويؤكد أن ذلك ما يشعر به كل إنسان يستمع إلى الحكاية القصصية في أوديب.

ويشير صاحب «فن الشعر» مرة أخرى إلى مسرحية «أوديب» وهو يناقش مسألة تجسيد الحدث المخيف فيقول: «والخوف والشفقة يمكن أن ينشأ عن النظر المسرحي ويمكن أيضاً أن ينشأ عن ترتيب الحوادث، والأخير أفضل ومن عمل فحول الشعراء، ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفرغ منها وتأخذ الشفقة بصراعها وإن لم يشهدها» (١٣). . . والفعل يمكن أن يجري على غرار ما فعل القدماء من الشعراء فيكون الأشخاص على علم ووعي، كما فعل يوريببوس حينما مثل ميديا وهي تقتل بنيتها، ويمكن أيضاً أن يرتكب الأشخاص المنكر، لكنهم يرتكبونه وهم لا يعلمون، ثم يعرفون وجه القربة فيما بعد، مثل الذي وقع في «أوديبوس» لسوفوكليس (١٤).

يتضح مما سبق أن مطالبة أرسطو للتراجيديا بـ «عائلة الواقع» وخلق «الانطباع التراجيدي» تستند إلى أساس واقعي هو تراجيدية سوفوكليس «أديب» وقد جعله مبدأ «تصوير ما هو محتمل الوقوع» و«الترابط العضوي بين الأجزاء» في داخل الكل» حين يقر بتفوق سوفوكليس في بناء أناشيد الجوفة أيضاً. ولكننا نخطئ إذا اعتقدنا أنه عدّ التراجيديا المثالية تكراراً بسيطاً لتجربة ذلك الشاعر. إن أرسطو، الذي كتب

بحماس عن مزايا «أوديب» اكتشف عدداً من نقاط الضعف في بنية مسرحية سوفوكليس التراجيدية «أنتيجونا» وفي مسرحيات أخرى لم تصل إلينا نصوصها . وهكذا أظهرت دراسته لأكثر جوانب الضعف والقوة فيها ، شأنها في ذلك شأن دراسته في «فن الشعر» لإبداعات الشعراء التراجيدين الآخرين .

٢- قلنا سابقاً إن أرسطو ذكر في «فن الشعر» أسماء الشعراء التراجيدين ونصوصهم نحو ستين مرة وقد شغل اسم أوريبيديس مكانة مرموقة في ذلك الكتاب ، الذي تضمن استشهادات كثيرة بتراجيديته «إيفجينيا في تاوروس» ومحاولة لتقويم إبداعه تقوياً شاملاً والدفاع عنه في وجه هجمات النقاد ، يقول أرسطو:

«لهذا يخطيء الذين يتقنون يوريبيديس حينما يأخذون عليه أنه يسير على هذا النمط في مآسيه فيختم كثيراً منها بخاتمة أليمة . والحق أن هذه الطريقة لا غبار عليها كما قلنا ، وهاك أبلغ شاهد على ما نقول : في المسرح وفي المباريات تبدو المآسي التي من هذا النوع أبرعها وأتقنها إن أحكم صنعها ، ولهذا أضحي يوريبيديس - وإن فاته أحياناً بلاغة الإيجاز وإحكام البناء الفني - أبرز الشعراء في تأليف المآسي»^(١٥)

يتضح لنا من هذا الاقتبس أن موقفه من أوريبيديس كان كموقفه من سوفوكليس ، أي أنه كان يبرز جوانب القوة والضعف في إبداعه مع فارق وحيد هو أن أوريبيديس لم يعط صاحب «فن الشعر» نموذجاً «تراجيدياً» كاملاً مثل «أوديب» .

يمتدح أرسطو حسن انتقاء إسخيلوس وأوريبيديس للحبكات القصصية وتمييزها الدقيق للحدث التراجيدي من الحدث الملحمي . وهو يسمي أوريبيديس الشاعر الأكثر تراجيدية بسبب مهارته في تجسيد شقاء البطل على خشبة المسرح ، ويؤكد بأمثلة من تراجيدياته مقولات كتابه عن الطريقة المثلى في «العرض» والأسلوب الأقوى تأثيراً بواسطة تصوير «المخيف والمحزن» .

ويقابل صاحب «فن الشعر» هذا الجانب القوي في إبداع أوريبيديس بجوانب «ضعف» إبداع الشاعر التي تتجلى في عدم التزامه بـ «مائلة الواقع» وبضرورة اكتمال الحدث . ففي «إيفجينيا في تاوروس» التي امتدحها مرتين في كتابه ، يكتشف تفاصيل لا تدخل عضواً في الحبكة القصصية فيقول :

«وثانياً» التعريفات التي يرتبها الشاعر ولهذا تكون بعيدة عن الفن ، فأوريسيت في «إيفجينيا» يعرف أنه أروستس على هذا النحو:

«فبينما تعرف إيفجينيا يتم بفضل الرسالة ، نجد أروستس يقبول بنفسه ما يريد له الشاعر أن يقوله لا ما تقوله الحكاية»^(١٦)

وهذا النوع من العرض قريب جداً من الخطأ برأي أرسطو الذي يضع - بسبب هذه المخالفات للوحدة العضوية - أناشيد الجوقة عند أوريبيديس في مكانة أدنى من مثيلاتها عند سوفوكليس .

ومن خلال المقابلة بين المزايا والعيوب التقنية عند الكتاب المختلفين يرسم شكل الحبكة القصصية «المثالية» كما يراها أرسطو ، فهي يجب أن تجسد كلاً موحداً كما عند إسخيلوس وأوريبيديس ، وأن تصور أحداثاً خفيفة وعزينة كما عند سوفوكليس وأوريبيديس ، وأن تحقق ، من خلال «العرض» والتحويلات في مصائر الشخص ، قوة التعبير التي تمتاز بها أعمال أوريبيديس ، وتراعي ، في الوقت

عالم الفكر

نفسه ، معايير سوفوكليس في «مائلة الواقع» فلا تسمح بوجود أية تفاصيل في التراجيديا تحمل شروط الترابط بين أحوالها جميعاً كاستخدام الآلة في صنع الحل أو وضع أناشيد للجوقة لارتبط بالحبكة القصصية ارتباطاً عضوياً .

إن قواعد العمل المسرحي الجديدة التي وضعها أرسطو هي خلاصة للملاحظات على الأعمال التراجيدية الكلاسيكية في القرن الخامس . وهي ، في الوقت نفسه ، رفض لعدد كبير من ظواهر الحياة المسرحية التي عاصرها . إنه يعارض معارضة صريحة الأعمال التراجيدية بعد أويريبيدس ، لأنها تحمل بمبدأين للتراجيديا هما : الوحدة العضوية في العمل التراجيدي ، وإثارة الخوف والحزن في نفس من يشاهده ، وهو يرفض استناداً إلى ذلك ، أن يسمى المسرحيات المسلية المعاصرة له تراجيديات لأنها لا تبث المتعة الخاصة بالتراجيديا ، بل تقرب بطبيعة تأثيرها في المشاهد من الكوميديا .

الشخصية التراجيدية

يدرس أرسطو في كتابه «فن الشعر» إلى جانب الحكمة القصصية (الأسطورة) عنصرين آخرين من عناصر التراجيديا هما الشخص والتمثيل الكلامي . وفي حين نظر أفلاطون وسابقيه البلاغيون إلى التعبير الكلامي بوصفه تحليلاً لسيات الكاتب الأخلاقية والفكرية ، ووسيلة للتأثير في روح المستمع نظر أرسطو إليه من خلال اتحاد بالشخص ، وقام ، معتمداً المعيار الجديد الذي استنبطه ، بتفسير النصوص الكلاسيكية تفسيراً جديداً .

يعتمد تحليل الشخص في «فن الشعر» على التعريف الذي أعطاه أرسطو لمفهوم «الشخصية» التي يجب ، برأيه أن تتوفر فيها أربعة شروط : الشرط الأول منها فقط ، ذو طبيعة أخلاقية ، إذ يطالب فيه بأن تكون الشخصية «جيدة وصالحة» مؤكداً أن هذا الشرط يمكن أن يتوفر أيضاً في الكائنات المتدنية بطبيعتها كالمرأة أو العبد مثلاً ، أما الشروط الثلاثة الأخرى التي يجب أن تتحقق في «الشخصية» ، وهي أن تكون «مناسبة للدور الذي تؤديه ، ومماثلة للحقيقة» و«منسجمة» فتنبص على ما يجب أن تكون «الشخصية» ملائمة له في التراجيديا .

قد فكرنا اشتراط أرسطو أن تكون «الشخصية مناسبة» بكلام البلاغيين على «الشخصية اللائقة» . ولكن المعنى الذي قصده أرسطو يخالف لما عناه البلاغيون . فالشخصية «اللائقة» ، عندهم ، هي قبل كل شيء ، تلك التي يتجه حديثها إلى هدف هام وجاد ، أو تقوم بأفعال تليق بالأبطال . أما «الشخصية المناسبة» عند أرسطو ، فهي تلك التي يتحقق فيها التناسب بين الشخصية ومحتواها . فـ «الرجولة» مثلاً ، لا يمكن أن تكون ، برأي أرسطو ، صفة لشخصية نسائية .

ولا يشرح أرسطو الشرط الثالث الذي يجب أن يتوفر في «الشخصية» (مماثلة الحقيقة) ، بل يستخدم هذا المصطلح في قوله : ولما كانت المسألة محاكاة لمن هم أفضل منا ، فيجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالاً أجمل وإن كانت تشابه الصور الأصلية ، (١٧) وهذا قول يجعلنا نعتقد أن أرسطو يعني بـ «مماثلة الحقيقة» مماثلة ما هو موجود في الواقع .

عالم الفكر

أما المطالبة بأن تكون «الشخصية منسجمة» فتعني عند صاحب «فن الشعر» أن تكون الشخصية منسجمة مع ذاتها في خلال التراجيديا كلها .

«ولمة شرط شامل وأخير يحتتم به أرسطو حديثه عن «الشخصية» فبرى أن الشروط الأربعة ، التي عدناها ، لا تحقق إلا إذا كانت الشخص . . ومثلها الأحداث ، تتفق دائماً ومبدأ الضرورة أو الاحتمال ، فأفضل أنواع التعرف هو ذلك الذي يستنتج من الوقائع نفسها ، حينها تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة» (١٨)

يجدر بنا أن نشير إلى أن صاحب «فن الشعر» لم يبرز في كلامه عن الشخصيات في الأعمال التراجيدية اليونانية ، نموذجاً يدعو الكتاب إلى تقليده ، بل اكتفى بذكر عيوب تلك الأعمال المسرحية ، وغالقتها للقواعد المثالية التي اقترحها ، فرأى ، مثلاً أن مسرحيات أوريبيديس تتصف بعدم اكتمال وحدة أجزائها وضعف «انغراس» الشخصيات ، في ظروف الموقف المسرحي ، والتناظر بينها وبين تفاصيل الأحداث المسرحية ، واشتغالها على تفاصيل لا تؤثر في تطور الحدث نفسه .

التعبير الكلامي في التراجيديا

كان اعتناء كاتب «فن الشعر» بالتعبير الكلامي في التراجيديا أكبر من عنايته بشخصها . ولقد استخدم في شرح تصوره عن الأسلوب المثالي ، إنجازات السفسطائيين في القرن الخامس ، قدم وصفاً للوسائل اللغوية ، ووضع قواعد لاستخدامها في التراجيديا ، وحدد بدقة جوانب اللغة المهمة في هذا المجال ، عازلاً إياها عن كل ما يتعلق بأداء الممثلين ، كفن الإلقاء مثلاً .

لقد ركز أرسطو اهتمامه على المعجم اللغوي ، فبحث في التعبير الكلامي عن قواعد الأسلوب الجيد ، مفسياً كلمات اللغة كلها إلى عدد من المجموعات بحسب شيوخ استخدامها ، أو بحسب طريقة اشتقاقها ، فثمة كلمات رأى أنها قليلة الاستعمال ، وأخرى رأى أنها كثيرة الاستعمال وهناك مجاز ، وكلمات منحوتة وأخرى أحرفها الصوتية مديدة ، وثالثة مقصورة ، وغيرها مشتقة من جذر واحد .

وبالاستناد إلى هذا التصنيف لكلمات اللغة في مجموعات ، تحدث أرسطو عن تأثير متميز لكل مجموعة في نفس المستمع ، فالكلمات الشائعة ، مثلاً ، تخلق عند السامع انطباع الوضوح ، أما النادرة فتخلق انطباع العظمة والخروج عن المألوف . وعن طريق هذا التحديد للانطباع الذي تتركه ، برأيه ، كل مجموعة من كلمات اللغة في نفس السامع ، وضع معايير لتقويم الأسلوب التراجيدي الجيد ، إنه لم يرفض أي كلمة من كلمات اللغة بل رأى أن :

«الصفة الجوهرية في لغة القول أن تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة . . وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظاً غريبة عن الاستعمال الدارج . وأقصد بذلك : الكلمات الغريبة (الأعجمية) ، والمجاز ، والأسماء المحددة (الطولية) ، وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج ، لكن إذا تألف القول من كلمات من هذا النوع جاء إما ألفاظاً أو أعجمياً ، «الغازاً» إذا تركب من مجازات ، و«أعجمياً» إذا تألف من كلمات غريبة (دخيلة)» (١٩) .

عالم الفكر

أما المقياس الذي يحدد الوجود الضروري للكلمات غير العادية في النص فهو ، برأي أرسطو ، الحد «اللاتق» و «المناسب» الذي اعتمده في حديثه عن الشخصيات . غير أن هذا المقياس يكتسب في مجال الأسلوب معنى إضافياً هو معنى «الاعتدال» و«التناسب مع الجنس الشعري» . فقد رأى صاحب «فن الشعر» أن تجاوز الحد الضروري في استخدام المجموعات الكلامية يؤدي إلى تغيير كامل الانطباع الذي يخلفه النص في نفس المستمع . لذا فهو يحدد صنوف الوحدات الكلامية التي يرى أنها أكثر ملاءمة لهذا اللون أو ذاك من ألوان الشعر .

لقد استند أرسطو في دراسته للأسلوب إلى تجربة الشعراء التراجيديين ودافع عنها . وعد لغة الشاعر تجميحاً وانتقاء للمجموعات الكلامية . وانطلاقاً من هذه النظرة أبرز المحاسن والمساوي في أساليب عدد من الشعراء ، مبنياً ، في كل مرة ، الانطباع العام الذي يبعثه في نفس السامع أسلوب الشاعر ومعجم الكلمات التي يستخدمها ، مشترطاً للحكم بجودة الأسلوب تحقق أمرين فيه هما :

الأول: أن يكون الكلام مفهوماً وغير مبتذل .

ثانياً: أن يستخدم في محله .

الوحدة العضوية

إن مطالب أرسطو تجاه «الأسلوب» و«الحبكة القصصية» (الأسطورة) في الفن التراجيدي ، تقوم على أساس امتلاك التراجيديا لمتعة محددة خاصة بها . وانطلاقاً من هذا القانون الداخلي الخاص بالفن التراجيدي ، عبّر صاحب «فن الشعر» عن مخالفته للتقويات التقليدية للأدوات الأدبية التي كانت رابطة في عصره ، فناقش مسألة «الحل» في التراجيديا ، مدافعاً عن أويريبديدس ومهاجماً النقاد الذين يفضلون التراجيديا ذات النهايات السعيدة ، ويعيبون عليه نهايات مسرحياته الفاجعة . كما أنه ناقش انطلاقاً من القانون نفسه ، الكلمات غير المألوفة ، فبين وظيفتها الجمالية وأكد شرعية استخدامها لأنها في رأيه ، وسيلة ممتازة لخلق الانطباع بالوضوح والعظمة .

سبق أن ذكرنا أن أرسطو فصل الجانب الأخلاقي في العمل الفني ، أي قدرته على تربية الإنسان ، عن صيغته ، أي تلك الأدوات التي يستخدمها الشاعر ليعطي عمله القدرة على التعبير الجمالي . وقد جعله هذا الفصل بين الأخلاق والتقنية أول منظر فن لا ينظر إلى التقنية الشعرية بوصفها مجعاً انتقائياً للأدوات ، بل بوصفها نظاماً يحدد كل جزء منه وجود الأجزاء الأخرى ووظائفها .

إن أفلاطون والبلاغيين كانوا يعرفون جيداً ، قبل أرسطو ، أن الكاتب كالحرفي يصوغ مادته الخام مستخدماً أوتونه الأسلوبية بطريقة معينة . وقد تحدث أفلاطون عن الشعر بوصفه محاكاة للحياة ، ودرس البلاغيون أصوات النص دراسة دقيقة ، واتبعوا في وصفهم للسلوك الإنساني طريقة تصوير تستند إلى مبدئي الاحتمال والملاءمة ، أما أرسطو فقام بالجمع بين نظرية أفلاطون في المحاكاة وفي مادة الشعر ووسائله ، وبين نظرية البلاغيين ووظيفتهم القائمة على أساس تصوير الأحداث «المحتملة» و«المناسبة» قبني بذلك أول نظرية للفن الشعري واصفاً تقنية الفن «المحاكي» بأنها معالجة للأسطورة التقليدية يتم فيها انتقاء الأدوات الأسلوبية بعناية صارمة ، ويجري تسخيرها كلها لغاية واحدة هي إثارة العواطف وخلق انطباع بالوضوح والوحدة العضوية .

وهكذا نظر أرسطو إلى العمل الفني بوصفه بنية يتم تقويم العناصر الداخلة فيها بحسب الدور الذي تؤديه في بناء العمل كله . وهذا ما جعله يختلف عن معاصريه من «منتقدي» الشعر التراجيدي ، فيرى جزءاً ضرورياً من الكل ما كان يراه أولئك النقاد تفاصيل قديمة وغير ملائمة للأذواق الجديدة (كالنهايات التعمية في تراجيديات اويريبيديس وكثرة الكلمات المعقدة في الشعر التراجيدي) .

لقد أعاد أرسطو إلى الشعر مكانته حين دعا إلى تطبيق مبدأي «مائلة الواقع» و«ملاءمة المقام» عليه .

وأكدت نظريته في فن الشعر قيمة الشعر الكلاسيكي ، فكان مثلها الأعلى في الكتابة الشعرية مسرحيات سوفوكليس وإويريبيديس وأشعار هوميروس التي كان لها الدور الأكبر في تكوين الذوق الأدبي عند اليونانيين .

في الشعر الملحمي

عالج صاحب فن الشعر « الشعر الملحمي بوصفه فناً » يقوم على المحاكاة فاستخدم لدراسته مخططة البنائي في دراسة التراجيديا ، فتوجه التوجه عينه نحو الشعر الكلاسيكي الذي يعرفه الناس جميعاً ، ومنح تجربة هوميروس تقديراً يضاهي تقديره لمهارة الشعراء التراجيديين ، إذ رأى في شعره التزاماً رائعاً بما يجب أن يتصف به العمل الفني من قدرة على تحقيق الوحدة العضوية ، ومهارة في استخدام الأدوات الأسلوبية لبلوغ شدة التأثير المطلوبة في إطار مقبول من الشرطية .

الوحدة العضوية في الملحمة

إن النموذج الذي استخدمه أرسطو في دراسته للشعر الملحمي هو ملحمتا هوميروس «الإلياذة» و«الأوديسة» ، حيث عالج من خلالها الكيفية التي يجب أن يتم بها صوغ الحكاية «الأسطورة» ، كي يستوعبها المستمع على أفضل وجه فتخلق عنده انطباعاً بالوضوح ووحدة الرؤية . وقد رفض صاحب «فن الشعر» في دراسته زعم بعضهم أن الحكاية الملحمية تتحد بوجود بطل واحد تصور الملحمة حياته كلها ، وأجرى موازنة بين القصائد التي اتبعت هذا المبدأ فأصابها الترهل والتفكك ، وبين أشعار هوميروس التي اعتمدت «وحدة الحدث» فركز اهتمام الشاعر فيها على حدث مختار واحد . فالحبكة القصصية لا تكون واحدة حين تدور حول (بطل) واحد ، كما يظن بعضهم ، إذ يمكن أن يواجه الفرد في الواقع كثرة لا متناهية من الأحداث ، بل يمكن أن يكون بعض هذه الأحداث متافراً لا يمثل أية وحدة ، وكذلك بالضبط لا تشكل الوحدة من الأفعال الكثيرة التي يقوم بها الفرد الواحد .

إن هوميروس الذي يمتاز (من بقية الشعراء) بنظر إلى هذه المسألة نظرة صحيحة ، إما بفضل فنه ، وإما بفضل موهبته الفطرية ، فهو حين أبدع «الأوديسة» لم يقدم كل ماحدث للبطل ، لم يصور - مثلاً - كيف كان البطل جريحاً على قمة بارناس أو كيف ادعى الجنون حين كانت الاستعدادات للحرب جارية ، إذ لا توجد أية ضرورة أو احتمال لوقوع أحد هذين الحدثين في حال وقوع الحدث الآخر ، لقد نظم «أوديسه» وكذلك «إلياذته» حول حدث واحد .

عالم الفكر

كذلك رفض كاتب «فن الشعر» زعم بعض النقاد أن القصيدة تتحد حول زمن واحد ، وأظهر في هذا المجلد أن هوميروس كان يحقق وحدة العمل الفني من خلال «وحدة الحدث» لامن خلال «وحدة الزمن» ، وأشار إلى التماثل بين وحدة الأسطورة في التراجيديا ووحدها في الشعر الملحمي قائلاً:

«أما المحاكاة قصصاً وشعراً فيجب فيها كما يجب في المآسي : أن تولى الخرافة بحيث تكون درامية وتدور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به ، وهذا بين ، وينبغي في التأليفات ألا تكون مشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعني جميع الأحداث التي وقعت طوال ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً . . . بيد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة .»

ولهذا السبب أيضاً «يمكن أن نعد هوميروس سيد الشعراء غير مدافع : فإنه لم يشأ حتى أن يعالج في شعره حرب طروادة كلها مع أن لها بداية ونهاية ، وإلا لكانت الحكاية مسرقة في الطول عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة ، بل حتى لو أمكن توخي القصد في المقدار لجاءت متشابكة معقدة نظراً لاختلاف الأحداث ، ولهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب ، ثم عالج كثيراً من الوقائع الأخرى على أنها دخائل (أحداث عارضة) مثل «بنيت السفن» وسائر الدخائل (الأمر العارضة) التي نثرها في ثنايا قصيدته ، أما باقي الشعراء فيولفون قصائدهم عن بطل واحد ، أو عصر واحد ، أو عن فعل واحد ولكن مركب من عدة أجزاء»^(٢٠).

لقد وجد أرسطو في هوميروس النموذج الأمثل للشعر الملحمي . ولكنه وقف من هذا الشعر موقفه من الشعر التراجيدي ، أي أنه قبل بعض تقاليده ورفض بعضها الآخر . فاقترح -من خلال التعريف بـ «الأجزاء» المكونة «للتراجيديا والشعر الملحمي - الصيغة المثل التي يجب أن تشكلها يد الفنان من المادة الخام لتحويلها إلى عمل فني ، وقرن في «فن الشعر» تحليله لشكل العمل الفني بتعريفه للطريقة التي يستخدمها الشاعر في تشكيل مادته .

مفهوما الكذب والصدق في الشعر

من المعروف أن السفسطائيين والبلاغيين درسوا الطريقة قبل أرسطو ، فنظروا إليها من زاوية كونها العامل الذي يجعل التصوير مختلفاً عن النسخ العادي . وقد سمى بعضهم ذلك العامل «الكلام الكاذب» أو «الكلمة الكاذبة» . وأطلق جورجياس على «الكلمة الكاذبة» اسم «الرأي» ، إذ رأى أنها الكلام الذي يسمح بالاختلاق . وأضاف آخرون إلى ذلك تفصيلاً جديداً فأروا أن الشاعر لا يستخدم الاختلاق على هواه ، بل يستخدمه بوصفه أمراً واجباً ينتهي من خلاله عن عمد العناصر اللازمة لـ «ما يجب أن يكون» أما أفلاطون ، فأشار إلى أمر ثالث يلجأ إليه الشاعر سواه المحاكاة ، وقد جمع أرسطو ذلك كله ووحده في دراسته لطريقة هوميروس الإبداعية فوجد أن شاعر اليونان الأكبر يتفوق على الآخرين في هذا المجال أيضاً لأنه يبيد فعل «ما يجب أن يكون» . ومن بين المناقب التي تجعل هوميروس خليقاً بالبناء أنه كان الوحيد ، من بين الشعراء ، الذي لا يجهل متى يتدخل بنفسه في القصيدة .^(٢١)

إن أرسطو يكشف عن مهارة هوميروس من خلال الشروط التي تحدث عنها سابقوه ، موحداً ملاحظاتهم المتفرقة في كل واحد . إنه يبدأ مدحيه للشاعر بالحدث عن إتقانه «المحاكاة» فيقول :

«فالخلق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان كாகياً . إن سائر الشعراء يزجون بأنفسهم في كل موضع ، ولا يحاكون إلا قليلاً ونادراً ، بينما هوميروس يبدأ باستهلال موجز ثم يعرض على الفور رجلاً أو امرأة أو أي شخص آخر يصور خلقه ، أعني أنه ليس ثمة شخص من أشخاصه لا يميزه بخلق خاص ، بل كل له خلق معين»^(٢٢).

لقد كان النقاد قبل صاحب «فن الشعر» يفسرون تأثير الشعر في نفس المتلقي على أنه «انجذاب» أو تعذيب للنفس ، غير أنه اكتشف جانباً آخر في ذلك التأثير هو عمل الفكر الذي يظهر في «عاطفة الاندهاش اللكية» وفي بناء الاستنتاج المنطقي . وقدم انطلاقاً من ذلك تفسيراً للطريقة التي يستخدمها الشاعر معترفاً له بحق ممارسة العبث والوقوع في الخطأ المنطقي ، مؤكداً أنها يساعدان في إثارة الدهشة والمتعة . يقول أرسطو : «وينبغي أن نستعين في المأسى بالأمور العجيبة . لأننا في الملحمة فيمكن أن نذهب في هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التي صدر عنها خصوصاً العجب ، لأننا في الملحمة لا نرى الأشخاص أمام عيونا يتحركون ، فيها يتصل بمطاردة هكتور مثلاً لو أنه عرض على المسرح لبدا مضحكاً «الجنود اليونانيون ، واقفون ولا يطاردون ، وأخيل يكتفي بانغاض رأسه ، فكل هذا لا يلاحظ في الملحمة . والامر العجيب يدعو إلى الإمتاع . وأية ذلك أن الناس جميعاً ، حيناً يحكون حكاية ، يضيفون من عندهم ابتغاء الإمتاع»^(٢٣).

ليس «الكذب» الشعري ، في نظر أرسطو ، اختلاقاً ، بل هو محاكاة عقلية وهمية . وهو يرى أن القيام بالمحاكاة الوهمية سمة عادية من سمات العقل البشري . ويمتدح ، تأسيساً على ذلك ، هو مبروس لقدرة على استخدام الخطأ المنطقي «كما يجب» يقول :

«وهوميروس ، بخاصة ، هو الذي علم سائر الشعراء من الاحتمالات المثقنة الصنع ، أعني المغالطة فإذا كان وجود أو وقوع واقعة يستلزم ، نتيجة له ، وجود أو وقوع واقعة أخرى ، فإن الناس يجنون إلى اعتقاد أنه أينما وجد التالي وجد المقدم بالضرورة ، ولكن هذا باطل ، ولهذا فإنه إذا كان المقدم باطلاً ، ولكن كان هناك شيء آخر يجب أن يوجد أو يقع إذا كان صادقاً ، فيجب ضم الاثنين ، لأنه متى كان العقل يعلم أن هذا الشيء الآخر صادق ، فإنه يستنتج من هذا - خطأ - أن المقدم هو الآخر صادق»^(٢٤).

ويخالف أرسطو أفلاطون الذي سخر من المحاكيات العقلية الوهمية «المماثلة للحقيقة» فيفضل هذا النمط من المحاكيات على نسخ الواقع نسخاً حرفياً ، ويعلم أن سلسلة الأحداث التي ترغم المرء على توهم وجود علاقة سببية لوجودها . أكثر صلاحاً للعمل الفني من تلك الأحداث التي تربطها علاقة سببية لا ترغم المرء على الاقتناع بوجودها ، ويدعوننا صراحة إلى «أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق»^(٢٥).

وبالحياة نفسها والاحترام نفسه لعقل القارئ يعالج صاحب «فن الشعر» مسألة حق الشاعر في تصوير ما هو عيبي ولا يقبله العقل . إنه يفضل الامتناع عن فعل ذلك في الأحوال الفنية فيقول : «وينبغي ألا تتألف الموضوعات من أجزاء لامعقولة : بل بالعكس ، لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول ، اللهم إلا إذا كان خارجاً عن المسرحية»^(٢٦) ، ولكن سرعان ما يصحح حكمه فيقر بإمكانية استخدام الشاعر للعبث مشيراً إلى الكيفية التي يجب أن يتم بها استخدامه في النص ، فيقول : «لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول . اللهم إلا إذا كان خارجاً عن المسرحية ، مثل أوديبوس الذي لا يدري كيف مات لايسوس ، ولكن هذا غير مقبول في

عالم الفكر

داخل المسرحية نفسها . مثل الناس الذين يقصون ، في «الكتر» أبناء الألعاب الفوثاوية . . . حتى إنه لمن المضحك إن يقال أن الحكاية ، بغير هذا ، تتحطم إذ ينبغي أولاً الإحتراز من تأليف أمثال هذه الحكايات . أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول وعرف كيف يضيف عليه ظلاً من الحقيقة ، فله أن يفعل ذلك بالرغم من عدم المعقولة ، وإلا فإن الأمور غير المحتملة الموجودة في «الأدوسيا» في ثانيا قصة تعريض أودوسوس على الشاطئ لن تكون مقبولة ، وهذا الأمر سيبدو جلياً لو أن شاعراً ضعيفاً سمح بها في قصائده ، أما هاهنا فإن الشاعر يحجب عدم المعقولة بغلالة من الصفات (المنازة) مشيعاً في الحقيقة سحر الطلوة»^(٢٧)

وهكذا راعى أرسطو ، هو يؤسس «علم الشعر» ، المقولات العامة لتقنية فن الكلمة كما حددها البلاغيون اليونانيون قبله ، وأنشأ بالاستناد إليها نظريته في الألوان الأدبية حيث حدد البنية المثالية للتراجيديا والشعر الملحمي واعتنى أساساً بالعلاقة بين مختلف عناصرها ، فاكتملت الأدوات الفنية في نظريته قيمها بوصفها أجزاء من كل ، تحمل وظائف خاصة في حل المسألة العامة التي يواجهها الكاتب . وصاغ أرسطو ، لأول مرة في التاريخ ، نظاماً عقلياً في ميدان الأدب مستخدماً الملاحظات والاكتشافات الجزئية التي قدمها السفسطائيون وأفلاطون . واضطرو هذا الأمر إلى أن يتعمق كثيراً في معرفة الوسائل التشكيلية نفسها وأن يقدم تفسيرات جديدة للتراجيديا والشعر الملحمي . وقد نبه من أجل ذلك طرائق مختلفة في الجزء النقدي من كتابه حيث قدم تقويته الخاصة لعدد من التراجيديات والقصائد ونقض آراء معاصريه من الشاد واختتم مناقشته للفن الشعري باقتراح مبدأ نقدي جديد لمعالجة النص الأدبي تجل في محاولته إعادة النظر في تقويم البلاغيين هوميروس . لقد استخدم أرسطو نظريته الجديدة في النقد من أجل تفسير الالتباسات التي يثيرها النص الهومييري ، فطرح فيها جديداً للصدق الفني ، إذ لم يعد الصدق الفني يعني عنده الالتزام الدقيق بالقواعد النحوية أو تصوير موضوع المحاكاة تصويراً صحيحاً ، أو صلاح الموضوع أخلاقياً ، بل بات يعني تحقيق متطلبات اللون الأدبي نفسه وصلاح الأجزاء في أداء وظائف محددة في بنية العمل الفني . وهكذا أصبحت للشعر قواعده الخاصة به ، شأنه في ذلك شأن الحرف الأخرى .

إن هذه المقولات الأرسطية تنبئ بإمكانية حدوث أخطاء في الفن من نوعين مختلفين أولها الأخطاء المخلة بقواعد الفن نفسه ، وثانيها الأخطاء المخلة بدقة محاكاة الموضوع .

يقول أرسطو : «فني فن الشعر» يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ : الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه ، والخطأ العرضي . فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور لم يفلح لعجزه ، كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها ، أما إذا كان ذلك لأنه تصوره تصوراً فاسداً ، بأن صور الجواد يقذف بكلتا قدميه إلى الأمام في وقت واحد ، أو إذا كان خطأ راجعاً إلى علم خاص ، كالطلب مثلاً أو أي علم آخر ، أو إذا أدخل في الشعر أمراً مستحيله على أي وجه من الوجوه ، فإن الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها .^(٢٨)

دفاع أرسطو عن «فن الشعر»

وعلى أساس هذا التقسيم المنطقي لمعيار القيمة نفسه ، قدم أرسطو تفسيراً جديداً «لنقاط الصعبة» في شعر هوميروس . فاعطى تقويماً مستقلاً لكل نقطة من حيث الدور الذي تؤديه في بنية العمل كله وكشف عن الوسائل التي استخدمها الفنان فيها عن عمد .

عدّد صاحب «فن الشعر» خمس تهم موجهة إلى شعر هوميروس هي: «الإحالة» و«الإخلال» بقواعد الفن و«التأثير الضار» و«التناقض» و«العبث» ولكنه رفض هذه التهم واقترح أن يتم تقويم النص الهوميروي من ناحيتين، تتعلق الناحية الأولى منها بفن الشعر نفسه، وتتعلق الثانية بالأسلوب المتبع في بناء العمل الشعري. فدعا، من الناحية الأولى، إلى أن يتم تقويم عناصر المشهد الملحمي من خلال دورها البنائي في القصيدة. وهكذا تحولت القضية التي يعالجها الناقد من السؤال عن جودة التصوير أو رداءته أو السؤال عن صدق المحاكاة أو كذبتها، إلى التساؤل عن الأسباب التي دفعت الفنان إلى صياغة العمل الفني على النحو الذي نراه. وقد ركز أرسطو برنامجه للدفاع عن الشعر من هذه الناحية في ثلاث نقاط هي:

١- دعوة الناقد إلى أن يراعي، عند تقويم هذا الجزء أو ذاك من تفاصيل العمل الفني، مقدار مساهمة الجزء المعني في تقوية الانطباع العام، فإذا كان في الشعر أمور مستحيلة، فهذا خطأ ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن. . وإذا كان هذا الجزء أو ذاك من القصيدة قد أصبح عن هذا الطريق أبلع وأروع»^(٢٩)

٢- توسيع حجم «المسموح به» في الشعر بحيث يصبح موضوع المحاكاة ما هو موجود فعلاً وما يجب أن يكون وما يجمع الناس على قبوله.

يقول أرسطو: «كذلك يجب أن ننظر إلى أي الطائفتين ينتسب الخطأ: طائفة الأخطاء التي ترجع إلى الفن، أو طائفة الأخطاء التي ترجع إلى شيء آخر عرضي. لأن الخطأ في عدم معرفة أن الأروية ليس لها قرون أقل من الخطأ في تصويرها تصويراً رديئاً. وأيضاً إذا قام النقد على دعوى عدم الانطباق على الواقع والحقيقة فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول أن الشاعر إنما صور الأشياء كما يجب أن تكون فإن سوفوكليس كان يقول إنه إنما يصور الناس كما يجب أن يكونوا، بينما يوريبديدس كان يصورهم كما هم في الواقع»^(٣٠)

٣- الامتناع عن التقويم غير النسبي للأفعال والأقوال الرديئة والجيدة، والاستعاضة عن ذلك بدراسة دور تلك الأفعال والأقوال في بناء العمل الفني، يقول أرسطو:

«ولتقدير ما إذا كان كلام شخص أو فعله جيداً أو رديئاً، ينبغي ألا يتم الفحص بالنظر في الفعل أو القول ذاته فقط، فننظر فيها إذا كان في نفسه نبيلاً أو سافلاً، بل يجب أيضاً النظر في الشخص الذي يفعل أو يتكلم، ولن يتوجه عندما يتكلم أو يفعل، ولأجل من، ولأية غاية، وهل هو مثلاً لاستجلاب نفع أكبر أو لتجنب شر ودفع أذى خطر»^(٣١).

ودعا من الناحية الثانية إلى اكتشاف الوسائل اللغوية المستخدمة في النص واقترح طريقة جديدة للمواءمة بين التناقضات الظاهرة في الشعر الملحمي إذ قال:

«وهنا صعوبات يجب تذليلها بالنظر في القول، فمثلاً نفرس قوله: (البغال أولاً) بواسطة استعمال الكلمات الغريبة، إذ يجوز أن يكون الشاعر لم يقصد البغال بل قصد «الحراس» كذلك حيناً يتكلم عن دولون (قيحاً كان هو في منظره)، فإن الشاعر لا يقصد أن جسمه كان مشوهاً بل إن وجهه كان دميماً، لأن الأفریطشين يعنون بـ «جمال المنظر» جمال الوجه. كذلك حين يقول: (اسقني كأساً صراحاً) فإنه لا يقصد أن يسقيه خمرًا صرفاً غير مزججة شأن السكارى المعريدين، بل أن يمزجها بسرعة».

عالم الفكر

وبعض العبارات ينبغي أن يفهم على أنه قيل على سبيل المجاز، مثلاً قوله : «جميع الألة وجميع الحارين ناموا الليل كله» ، بينما يقول أيضاً : لما أن جلي ببصره إلى سهل طروادة (ذهل حينها سمع) صوت النايات والصمفارات لأن «جميع» وضعت مكان «كثير» مجازاً لأن الجميع يفترض العدد الكبير وكذلك قوله : «وحيدة لا تغرب» مقول مجازاً لأن المعروف هو وحدها (٣٢) .

هكذا يمضي أرسطو في كتابه «فن الشعر» قدما في إعادة النظر في تقويمات سابقة للشعر إلى أن يبلغ الذروة في الفصل الأخير من الكتاب ، حيث يرفض رأي أفلاطون في الشعر الملحمي والتراجيديا . ويقف ضد الأسلوب الأفلاطوني في الحكم على قيمة العمل الفني من خلال نوعية المحاكاة وموضوعها ، لأن ذلك يؤدي إلى اعتبار تضمين العمل أجناساً متنوعة من المحاكاة عيباً فنياً ، فينتج عن ذلك - بطبيعة الحال - أن التراجيديا أدنى قيمة من الشعر الملحمي .

لقد اتبع أرسطو مقابل أسلوب أفلاطون أسلوباً للتقويم مغايراً ، بل مناقضاً له تماماً ، فجعل قسوة ما يبعثه العمل الفني من متعة مرتبطة باستيعاب حجمه ، مقياساً لقيمته ، وإنطلاقاً من هذه السمة الجديدة فُضِّل التراجيديا على الشعر الملحمي .

يقول أرسطو : «إن المأساة تتضمن جميع مزايا الملحمة ، بل تستطيع أن تستخدم نفس الوزن ، يضاف إلى هذا - وهو أمر ليس بهين - أنها تشمل الموسيقى والنظر المسرحي ، وكلها وسيلة متميزة لإحداث المتعة ، وتمتاز المأساة كذلك بشدة الوضوح . سواء في القراءة وعند التمثيل .

ولها أيضاً ميزة تحقيق المحاكاة ، تحقيقاً كاملاً بمقدار أقل ، إذ يفضل الناس ما هو محدد على ما هو منتشر في زمان طويل ، لنفترض مثلاً أننا نقلنا «أوديبوس» سوفوكليس إلى أشعار مقدر ما في «الإلياذة» ! فإذا كانت المأساة تتفوق إذن بكل هذه المزايا وبالطريقة التي تبلغ بها غايتها الخاصة (لأن هذه المحاكيات لا ينبغي أن تسمى لنا أية متعة كانت ، بل عليها أن تحقق المتعة التي أشرنا إليها من قبل) فمن الواضح أن المأساة ، إذ تبلغ غايتها على النحو الأفضل ، يمكن عدّها أعلى مرتبة من الملحمة» (٣٣) .

خاتمة

هكذا يمكننا كتاب أرسطو «فن الشعر» من تتبع مجرى الفكر النقدي عنده ، وتتبع موقفه من التقاليد الأدبية . إنه يستخدم أعمال الكتاب الذين عاصروه ومن سبقهم استخداماً «انتقائياً» على شكل استشهادات ووقائع ينطلق منها لصياغة الأحكام العامة وبناء نظرية فن الكلمة وأرسطو يختلف عن البلاغيين الذين سبقوه فهو لا يكتفي في كتابه بالعدد البسيط لأساليب التعبير ، بل يقترح مبادئ عامة لبناء العمل الفني . إنه يواصل العمل الذي بدأه البلاغيون في التقريب بين الشعر والبلاغة . فهو يميل الشعر بمقاييس استخدمها في تحليل الخطابة «مماثلة الواقع» و«الملازمة» . ولكن عمله لم يكن مجرد توسيع لحدود البلاغة . إنه في بحثه التجريبي عن الوسائل التعبيرية قدم تجديداً أساسياً مدخلاً في البلاغة مقاييس جديدة للقيمة وفهماً جديداً للمتعة الفنية .

إن المتع في الفن عند أرسطو ليس الفائدة العملية وليس الخير المطلق بل المتعة الحاصلة بسبب المعرفة .

ونتيجة لذلك اهتم بشكل خاص بتلك العواطف والانفعالات التي تساعد على المعرفة: الدهشة وسهولة الفهم والوضوح. و انطلاقاً من هذه الظواهر قدّم أرسطو تفسيراً جديداً للأساليب التشكيلية قرأى أن مهمتها الأساسية تقديم متعة ذهنية للمستمع مبيّناً أن هذه المتعة تختلف من فن لآخر بحسب ماهيته، وأنها تحصل بواسطة وسائل محددة تماماً في البناء والإعراب واستخدام الكلمات.

من هنا نشأ موقف أرسطو الجديد من التجربة الأدبية المكسدة في عصره. إنه يبحث في هذه التجربة عن دروس في المهارة، ويفتش في إبداع الكتاب المختلفين عن الوسائل التي تساعد في تحقيق متطلبات الجمالية الذهنية. وهو - في ذلك - لا ينظر إلى شخصية الكاتب أو صورة البطل أو فكرة المؤلف الأخلاقية، وإنما إلى الأدوات التعبيرية التي يستخدمها الفنان. إن أرسطو يذكر عشرات الأسماء عارضاً نأذج ناجحة وأخرى مخففة من أعينهم. ويستطيع المرء، على الرغم من تشتت الاستشهادات وتنوعها، أن يحكم من خلالها على ذوق أرسطو الأدبي فيكتشف ميله إلى الفن الهيليني الكلاسيكي وهو مبرور وسوفوكليس وخطباء القرن الرابع، ونفوره من الشعوة الكلاسية التي تحول التجريب اللغوي إلى هدف بحد ذاته سواء أكانت هذه الشعوة عند الشعراء التراجيدين في القرن الرابع أم عند السفسطائيين في القرن الخامس قبل الميلاد.

الهوامش

- (١) أرسطوطاليس، كتاب الخطابة، تر. إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٩٠.
- (٢) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٢١.
- وقد جاء النص المنقوس في كتاب أرسطوطاليس في الشعر: الدكتور شكري محمد عباد على النحو التالي: «ويدون أن الشعر - على العموم - قد ولد سيبان، وأن هذين السبيين راجعان إلى الطبيعة الإنسانية. فإن المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفتقر من سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريقة المحاكاة. ثم إن الانداز بالأشياء المحكية أمر عام للجميع»، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة وتحقيق د. شكري محمد عباد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦هـ - ١٩٦٧م، ص ٣٦.
- (٣) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص ١٢.
- وقد جاء النص بترجمة د. شكري محمد عباد على النحو التالي: «... فإننا نلتذ بالنظر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء... وسبب ذلك - مرة أخرى - أن التعلم ليس للبدن للفلاسفة وحدهم بل لسائر الناس أيضاً، ولكن هؤلاء لا يأخذون منه إلا بنصيب محدود. فيكون التلذذ هؤلاء برؤية الصور راجعاً إلى أنهم حين ينظرون إلى الأشياء يتفق لهم أن يتعلموا ويجهرو قياساً في كل منها، كأن يقولوا: هذا هو ذلك. فإنه إذا اتفق أن لم تكن قد رأيت الشيء قبلاً فإن اللذة لا تكون حيث لا ناشئة عن المحاكاة بل عن الإنتمام أو عن اللون أو عن سبب آخر كهذين، كتاب أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. شكري محمد عباد، ص ٣٦، ٣٨.
- (٤) انظر: أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص ١٨.
- ونظراً لكتاب أرسطوطاليس في الشعر، تر. د. شكري محمد عباد، ص ٤٨. حيث جاء: «فالتأججيد بما هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام يتبع تنوع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تمتد على القصص، وتتضمن الرحمة والحرف لتحدث تظهراً لثقل هذه الانفعالات».
- (٥) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص ٢٣ - ٢٤.
- وقد جاء النص في كتاب أرسطوطاليس في الشعر بترجمة د. شكري محمد عباد في ص ٥٨، ٥٩ على النحو التالي: «وقد سبق لنا القول إن التراجيديا هي محاكاة فعل تام له عظم ماء، فقد يكون شيء تام ليس بعظيم. والتمام - هو مثاله مبدأ وبوسط ونهاية... ثم إن لما كان الشيء الجميل - سواء في ذلك الكائن الحي أو كل مركب من أجزاء - لما كان الشيء الجميل لا ينبغي أن تقع فيه الأجزاء مرتبة فحسب، بل ينبغي كذلك أن يكون له عظم لا أي عظم اتفق، لأن الجمال هو العظم والترتيب، ومن هنا لا يرى الحيوان الشديد الصغر جيلاً (لأن منظره يخلط لوقعه في زمان يكاد لا يصر) كما أن الحيوان الشديد الكبر لا يرى جيلاً أيضاً (لأن منظره لا يقع مجتمعا بل يذهب عن الناظرين ما فيه من الوحدة والتمام)، وذلك كما لو كان حيوان طوله عشرة آلاف ميدان...».
- (٦) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص ٢٦ - ٢٧.
- وقد جاء النص في كتاب أرسطوطاليس في الشعر بترجمة د. شكري محمد عباد في ص ٦٤ على النحو التالي: «وظاهر مما قبل أيضاً أن عمل الشاعر ليس رولية ماوقع بل ما يجاوز وقعه وسامه يمكن على متنفس الرجحان أو الضرورة؛ فإن المورخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يورونه منظوم أو منثور (فقد تصاغ أقوال هيروودوتس في أوزان فظفل تاريخاً سواء وزنت أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي

ماوقع على حين أن الآخرين يروى مايجوز وقوعه . ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ ؛ لأن الشعر أميل إلى قول الكلمات ، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات . ولكل هو ماينطق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله في حال ما على مقتضى الرجحان أو الضرورة ، وذلك مايقصده الشعر حين يضع الأسماء للأشخاص ؛ أما الجزئي فهو - مثلاً - ماقله الكيبيديس أو ما حل به ٤ .

(٧) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، تر . د . عبدالرحمن بدوي ، ص ٢٩ .
وقد جاء النص في كتاب «أرسطوطاليس في الشعر» بترجمة د . شكري محمد عياد في ص ٦٨ على النحو التالي : «عمل أنه لما كانت المحاكاة ليست لعمل كامل فحسب بل لأمر يحدث الخوف والشفقة ، وأحسن مايمكن ذلك حين تأتي هذه الأمور على غير توقع ، وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض ، فإنها تحدث - على هذا الوجه - روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتفاق .

(٨) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، تر . د . عبدالرحمن بدوي ، ص ٣١ .
وقد جاء المقبول في ترجمة د . شكري محمد عياد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في ص ٧٠ على النحو التالي : «والانقلاب هو التغير إلى ضد الأحوال السابقة ، ويكون على سبيل الرجحان أو بطريق الضرورة ، مثال ذلك أن الرسول الذي يحيى إلى أوديبوس في تراجيدية «أوديبوس» ليبشره ويخلصه من خوفه على أمه لا يكاد يظهر من هو حتى يأتي بضد ما أورد» .

(٩) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، تر . د . عبدالرحمن بدوي ، ص ٣٢ .
وقد جاء المقبول في ترجمة د . شكري محمد عياد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في ص ٧٢ على النحو التالي : «أما التعرف فهو - كما يدل عليه اسمه - التغير من جهل إلى معرفة ، تغيراً يفي إلى حب أو كره بين الأشخاص الذين أعدتهم الشاعر للحملة أو للشفقة . وأحسن التعرف ما اقرن بالانقلاب ، كما هو الشأن في قصة «أوديبوس» .

(١٠) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، تر . د . عبدالرحمن بدوي ، ص ٣٨ .
وقد جاء المقبول في ترجمة د . شكري محمد عياد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في ص ٨٠ على النحو التالي : «يجب أن تنظم القصة غير معتمدة على النظر، حتى إذا سمع المرء الأمور التي تجري أحداثه الرعدة أو هزته الشفقة ، كما يحدث لمن يسمع قصة «أوديبوس» .

(١١) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، تر . د . عبدالرحمن بدوي ، ص ٣٥ .
وقد جاء المقبول في ترجمة د . شكري محمد عياد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في ص ٧٨ ، ٧٦ على النحو التالي : «فإننا أن أجل التراجيديات هي ماكان نظماً معقداً لايسيطر ، وماكانت محاكاة لأمر يحدث الخوف والشفقة فظاهر أولاً أنه لا ينبغي إظهار أناس طيبين تتغير حالتهم من مسادة إلى شقاء ، . . . لإظهار أناس خبيثين يستبدلون من بؤس نعمة ، فإن هذا أبعد شيء من التراجيديات ، لأنه لاينطوي على عاطفة إنسانية من خوف أو شفقة . . . فيبقى المتوسط بين هذين ، وهو ذلك الذي لايميز بالبالة والعذالة ، ولكنه لاينتقل إلى حال الشقاء - لكنه لاالشر بل لرؤة أو ضعف ما ، ويكون من أولئك الذين يعيشون في عزه ونعمى ، مثل أوديبوس وفولانتيس ومن يتتمون إلى مثل هذه الأثر من ذوي الشهرة» .

(١٢) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، تر . د . عبدالرحمن بدوي ، ص ٣٨ .
وقد جاء النص في ترجمة د . شكري محمد عياد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في ص ٨٠ - ٨٢ على النحو التالي : «فأولئك الذين إنما يتوصلون بالنظر إلى أحداث الاستبصار لا الخوف - أولئك لاحظهم من صناعة التراجيديات ، فليس ينبغي أن تطلب من التراجيديات أي لذة كانت بل تلك التي تخصها ، وإذا كان الواجب الشاعر أن يحدث لذة الشعور بالشفقة أو الخوف متخذاً سبيل المحاكاة ، فحين أن ذلك ينبغي أن يصنع في الأعمال» .

(١٣) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، تر . د . عبدالرحمن بدوي ، ص ٣٩ .
وقد جاء النص في ترجمة د . شكري محمد عياد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في ص ٨٠ على النحو التالي : «والخوف والشفقة قد يحدثان عن المنظر المسرحي ، وقد يتجان من نظم الأعمال ، وهو أفضل الأمرين وأدلهما على خلق الشاعر . فإنه يجب أن تنظم القصة غير معتمدة على النظر ، حتى إذا سمع المرء الأمور التي تجري أحداثه الرعدة أو هزته الشفقة

(١٤) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، تر . د . عبدالرحمن بدوي ، ص ٤٠ .
وقد جاء النص في ترجمة د . شكري محمد عياد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في ص ٨٤ على النحو التالي : «قد يقع الفعل لأناس يعون ويعرفون مثلاً كان الشعراء القدماء يفعلون ، وكما جعل أوريبيدس ميدبا تقتل بنتها . وقد يقع الفعل بأن يرتكب الأرمح من يرتكبه وهو لايعرف ، ثم يعرف صلة المحبة بعد ذلك ، كأوديبوس عند سوفوكليس» .

(١٥) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، تر . د . عبدالرحمن بدوي ، ص ٣٧ .
وقد جاء المقبول في ترجمة د . شكري محمد عياد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في ص - ٧٨ - ٧٩ على النحو التالي : «ومن هنا يغفل من يعبون أوريبيدس بأنه يفعل ذلك في التراجيديات وأن كثيراً من تراجيديات ينتهي إلى شقاء ، فهنا - كما قلنا - صائب مستقيم . وأعظم دليل على ذلك أن مثل هذه التراجيديات حين تمثل على مسرح وحين تعرض في المسابقات تظهر أقرب إلى معدن التراجيديات من كل نوع آخر ، إذا هي أتمت . ولئن كان أوريبيدس لايجس التثيير في غير هذه الناحية من نواحي التراجيديات إلا أنه يبدو أشد الشعراء تراجيدياً» .

(١٦) أرسطوطاليس ، فن الشعر ، تر . د . عبدالرحمن بدوي ، ص ٤٥ .
وقد جاء النص في ترجمة د . شكري محمد عياد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في ص ٩٤ على النحو التالي : «والنوع الثاني هو مايفعله الشاعر ، ومن أجل ذلك يكون حالياً من الصنعة ، كما يعرف أوريستيس في «إيفيجانيا» حين يعلن أنه أوريستيس وتعرف إيفيجانيا بكتابها ، ولكن أوريستيس إنما يعلن مايريد الشاعر ، لااتمادته القصة» .

- (١٧) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص ٤٣.
- وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ «كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ٩٢ على النحو التالي: «وبما أن التراجيديا هي محاكاة لأناس أفضل من تعرف فينبغي أن يصنع بها مثل صنيع المصورين الخلاق في صورهم، فهؤلاء - مع اعتدائهم أداء هيئة من يمكنون - يصورونهم بالواقع وإن كانوا أجمل منه».
- (١٨) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص ٤٧-٤٨.
- وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ «كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ٩٦ على النحو التالي: «وأفضل هذه الأنواع جميعاً هو التعرف الذي ينشأ من الأحمال نفسها، فإن الدهشة تحدث عندئذ من طريق المعقول...».
- (١٩) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص ٦١.
- وقد جاء القيدون في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ «كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ١٢٢ على النحو التالي: «وجوده العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة... أما العبارة السامية الحالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوقة. واعتني بالألفاظ غير المألوفة: الغريب والمستعارة والممدود وكل ما يبعد عن الاستعمال. ولكن العبارة التي تولدت كلها من هذه الكلمات تصبح لغزاً أو رطانة، فملوها بالاستعارات يجعل منها لغزاً، ملؤها بالغريب يجعل منها رطانة...».
- (٢٠) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص ٦٤-٦٥.
- وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ «كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ١٣٠-١٣٢ على النحو التالي: «أما من صنعة المحاكاة التي تقوم على السرد الروائي وتصاغ في كلام منظوم رقيق أن القصة يجب أن تنظم نظماً يتحدد على الحركة والمعدل كما في التراجيديات، وأن تدور حول فعل واحد تام مكتمل له أول ووسط وآخر، حتى تكون كالحوارات الواحدة التام فتحدث اللغة الخاصة بها. وينبغي ألا يكون نظم الحوارات كما في التاريخ، حيث يلزم ألا يمثل فعل واحد بل زمن واحد، فتستقصي الحوادث التي وقعت في هذا الزمن لفرادى ولجماعة، والتي لا ترتبط بعضها ببعض إلا ارتباطاً عارضاً... وهذا مايفعله أكثر الشعراء. ولهذا السبب يبدو هوميروس - كما قلنا من قبل - معجزاً من هذه الناحية إذا قرن بغيره. فهو لا يحاول أن يروي قصة الحرب بأكملها، وإن كانت ذات بده ونهاية، لأنها مطروقة في الظن بحيث يصعب النظر إليها بجمعة، ولو رد أبعادها إلى شيء من الاعتدال لاشتد تعقدها بفضل تشعب حوادثها. فاقطع منها جزءاً واحداً واستعان بكثير من لواحقها كإحصاء السفن وغيره من اللواحق التي يتناولها في قصيدته بين الحين والآخر. أما الأخرى فيجعلون لتعاضدهم بطلاً واحداً وزمناً واحداً، وفعل واحد متعدد الأجزاء...».
- (٢١) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص ٦٨-٦٩.
- وقد جاء النص القيدون في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ «كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ١٣٨ على النحو التالي: «وإن هوميروس - مع استحالة اللثام من نواح كثيرة أخرى - أعظم به جدارة إلا هو الوحيد من بين الشعراء الذي يعرف ماذا ينبغي أن يكون دودو».
- (٢٢) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. عبدالرحمن بدوي، ص ٦٩.
- وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ «كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ١٣٨ على النحو التالي: «فالشاعر يجب أن يتكلم بلسان نفسه أقل كلام ممكن، لأنه ليس محاكاةً بفعل هذا النوع من الكلام؛ ومن الشعراء من يشغلون المسرح هم أنفسهم طول القصيدة، فلا يمكن إلا قليلاً وتداولاً، أما هوميروس فلا يحداهم بمعد بكلمات قليلة حتى يأتي برجل أو امرأة أو بشخص آخر لا يجد أحداً منهم مفترقاً إلى خلق، بل هم جميعاً ذوو أخلاق».
- (٢٣) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبدالرحمن بدوي، ص ٦٩.
- وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ «كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في ص ١٣٨-١٤٠ على النحو التالي: «ومع أن عنصر الروعة ينبغي إدخاله في التراجيديا فإن الشعر الملحمي أشد قبولاً لغير المعقول، لأن الشخص لا يرى وهو يعمل، وخالفته العقل هي أكبر ما يعتمد عليه عنصر الروعة. فمحادثة مكثرة مثلاً لو وضعت على المسرح لأضحكت، فالروائيون واقفون لا يشتركون في المحادثة، وأخيل يمنهم إن فعلوا. أما في التلاحم فلا يلاحظ ذلك. والأثر العجيب يلد، ويكتفي لإثبات ذلك أن كل من يروي قصة يضيف إليها بعض العجائب ليس السامعين».
- (٢٤) أرسطوطاليس فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص: ٦٩-٧٠).
- وقد ورد النص المقبوس في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ «كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في (ص ١٤٠) على النحو التالي: «كان هوميروس خاصة هو الذي علم الشعراء الآخرين كيف يقتضون الكذب. وما ذلك إلا القياس الكاذب، فإذا كان وجود شيء ما يتبعه وجود شيء آخر، أو حدوث شيء ما يتبعه حدوث آخر، فإن الناس يظنون أنه إذا وجد الأكثر وجد الأول أو حدث. ولكن هذا خطأ، فإذا كان الأمر الأول كاذباً فليس من الضروري إذا وجد الثاني أن يقال إن الأول موجود. لأن علمنا بصدق التالي يندفع عقولنا إلى القول بصدق الأول».
- (٢٥) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٠).
- وقد جاء القيدون في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ «كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في (ص ١٤٠) على النحو التالي: «وينبغي أن يؤثر الشاعر استعمال الاستعجال المعقول على استعمال الممكن غير المعقول».
- (٢٦) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٠).
- وقد جاء القيدون في ترجمة د. شكري محمد عياد لـ «كتاب أرسطوطاليس في الشعر» في (ص ١٤٠) على النحو التالي: «فلا يصح أن تولد القصة من أجزاء غير معقولة بل يجب أن تخلو من كل ما هو غير معقول إلا أن يكون ذلك خارج القصة...».

(٢٧) أرسطوطاليس - «فن الشعر» تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧١-٧٠).

وقد جاء المقبول في ترجمة د. شكري محمد عباد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في (ص ١٤٠) على النحو التالي: «القصّة يجب أن تخلو من كل ما هو غير معقول، إلا أن يكون ذلك خارج القصّة، كما جهل أوديسوس كيف مات لأيس. ومن المضحك أن يقال إنه لولا ذلك لتناعت القصّة، فمثل هذه القصّة ما كانت ينبغي أن تولّف أصلاً. أما إذا جيء بها وبدت معقولة فينبغي أن تقبل على الرغم من سخافتها. فإن القطع غير المعقولة في الأوديسية - تلك التي تدور حول طرح أوديسوس على شاطئ إيثاكا - ما كانت لتحتمل لو تناولها شاعر آخر، أما الآن فإن الشاعر يجب سخافتها بما يضيفه عليها من هروب الإجادة».

(٢٨) أرسطوطاليس - «فن الشعر» تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٢).

وقد ورد النص المقبول في ترجمة د. شكري محمد عباد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في (ص ١٤٢) على النحو التالي: «والخطأ الشعري نوعان: خطأ يتبع الشعر نفسه، وخطأ يتبع أعرافه. فإذا أراد الشاعر محاكاة المستحيل لمجزء وضعف شاعريته، فالخطأ راجع إلى الشعر، أما إذا أخطأ لسوء اختياره فرسم جواداً يمد أماميته معاً، أو أخطأ في أمر من أمور صناعة بعينها كالطلب وغيره، فليس هذا الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها».

(٢٩) أرسطوطاليس فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٢).

وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عباد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في (ص ١٤٢) على النحو التالي: «إن إذا الشاعر يصور المستحيل فهو خطئي، ولكن الخطأ يمكن أن يعتلر عنه إذا بلغت به الغاية... إذا زاد روعة هذا الجزء أو أي جزء آخر من القصيدة».

(٣٠) أرسطوطاليس فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٣).

وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عباد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في (ص ١٤٢-١٤٤) على النحو التالي: «... نال: هل يرجع الخطأ إلى الصناعة الشعرية نفسها أم إلى عرض من أعرافها؟ فلأن الجهل الشاعر أن الظبية ليس لها فتران أهون من أن يصورها تصويراً غير محاك».

وإذا اعتراض بأن التصوير غير مطابق للحقيقة فقد يمكن أن يجاب بأن الشاعر إما مثل الأشياء، كما ينبغي أن تكون، كما كان سوفو كليس يقول أنه يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا، على حين أن أويرينيديس يصورهم كما هم».

(٣١) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٣-٧٤).

وقد ورد النص في ترجمة د. شكري محمد عباد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في (ص ١٤٤) على النحو التالي: «أما البحث في مجال المبالغة أو عدم جازمها فينبغي ألا يقصر على النظر فيما عمل أو قيل أشرف هو أم خسيس، بل يجب أن ينظر أيضاً في القائل أو الفاعل، ومن قبل أو فعل له، ومتى، ولم، كان يبحث مثلاً: أكان هذا القول أو الفعل لكسب منفعة أكبر أو لدفع مفسدة أكبر؟».

(٣٢) أرسطوطاليس فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٧٤).

وقد جاء النص في ترجمة د. شكري محمد عباد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في (ص ١٤٤-١٤٤) على النحو التالي: «ومن النقد ما يرد بالنظر في المبالغة، ففعل الشاعر لا يستعمل... بمعنى «البغال» بل بمعنى «الحراس»، وكذلك ما قيل في قولون: «حقاً لقد كان قبيح المنظر»، فليس المعنى أن جسمه كان متافراً بل أن وجهه كان قبيحاً. فإن أهل كريت يعبرون بكلمة (حسن المنظر) عن جمال الوجه. وفي هذه العبارة (مزج الشراب أقوى) لم يعم الشاعر الإكثار من الخبر والإقلال من الماء، دأب السكيري، بل عنى الإسراع، ولعل الشاعر أراد أن يستعير، كما في قوله: «فوامت الألفة والناس كلهم الليل بطوله»، مع أنه يقول في الوقت نفسه: «ولقد يدبر بصري إلى سهل طروادة فيروعه صوت النايات والصغار»، فكلية «كل» مستعملة هنا بمعنى «كثير» لأن الكل نوع للكثير. وكذلك قوله: «هي وحدها المحرومة»، فكلية «وحدها» استعارة، لأن الأشهر يعد أوحده».

(٣٣) أرسطوطاليس، فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي (ص ٨٠-٨١).

وقد جاء المقبول في ترجمة د. شكري محمد عباد لكتاب أرسطوطاليس في الشعر في (ص ١٥٦) على النحو التالي: «إن في التراجيديا كل عناصر الملحمة (حتى ليصح أن تستعمل وزن الملحمة) وتزويد عليها بجزئين غير هينين، وهما الموسيقى والمناظر، اللذان يجذبان للذة عظيمة. ثم إن ما من البهاء حين نقرأ مثل ما ما حين نمثل. ثم إنها تصل إلى الغاية من المحاكاة في حيز أصغر، وما كان أشد تركيزاً فهو ألا ما ينتشر في زمان كبير تضعف قوته. وأهني بذلك أن يتناول تراجيدية «أوديسوس» لسوقليس مثلاً فيضعها في مثل حجم الألياذة. فإذا كانت التراجيديا تفعل الملحمة من جميع هذه الوجوه وتزود أنها تحدث الفعل الخاص بصناعتها (فإنه ينبغي أن تحدث أي لذة كانت، من تلك التي إلهتها إلهنا) فينبئ أنها أفضل لآلها أكثر من بلوغ الغاية من الملحمة».

مصادر البحث

- (١) أرسطوطاليس، كتاب الخطابة، تر. إبراهيم سلامة، مكتبة الانجلو المصرية، (ط ١)، القاهرة ١٩٥٠ .
- (٢) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٣ .
- (٣) أرسطوطاليس، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة وتحقيق د. شكيري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٨٣٦هـ - ١٩١٧م .
- (٤) أرسطو، فن الشعر، ترجمة دويش ت. من إلى اللغة الإنكليزية في كتاب «النقد الأدبي الكلاسيكي» (الصفحات ٧٦-٢٩) دار بنغوان، نيويورك، ١٩٨٢، الطبعة باللغة الإنكليزية .
- (٥) أرسطو، المؤلفات في أربعة أجزاء، الجزء الرابع، (الصفحات ٦٤٥-٦٨٣) فن الشعر، ترجمة جاسباروف م. ل. من اليونانية إلى الروسية، أكاديمية العلوم السوفيتية، معهد الفلسفة، موسكو ١٩٨٤ - الطبعة باللغة الروسية .
- (٦) أفلاطون، «جمهورية أفلاطون»، تر. حنا خياز - دار أسامة - دمشق - بيروت ١٩٨٠ .
- (٧) أفلاطون «جمهورية أفلاطون»، تر. د. فؤاد زكريا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (بلا تاريخ).
- (٨) أفلاطون، المحاورات الكاملة - المجلد الرابع «جمهورية أفلاطون» - ترجمة شوقي داود نمر - الألفية للنشر والتوزيع - بيروت ١٩٩٤ .
- (٩) أفلاطون، فايدروس، أو عن الجمال، ترجمة وتقديم أميرة حلمي مطر - مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف بمصر، (ط ١) القاهرة، ١٩٦٩ .
- (١٠) أفلاطون القراتين - ترجمة محمد حسن ظاظا، المحجة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦ .
- (١١) أفلاطون، المأدبة «فلسفة الحب»، ترجمة وليم الميري، مطبعة الاختصار (ط ١)، مصر ١٩٥٤ .
- (١٢) أفلاطون، عابرة في الشعر، ترجمة الأب إيزيدور حنا ب. م. مطبعة الربانية العلمية، لبنان، صيدا ١٩٣٨ .
- (١٣) عابرات أفلاطون، دفاع سقراط، ترجمة زكي نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٣ .
- (١٤) أفلاطون، المؤلفات في ثلاثة أجزاء، موسكو ١٩٦٨ - ١٩٧٢ (الطبعة باللغة الروسية).

مراجع للاستزادة

أولاً: المراجع العربية

- (١) الأعرابي، أحمد فؤاد - أفلاطون، سلسلتا تاريخ الفكر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٥ .
- (٢) أوفسياتيكوف، م. م. وصمير نولام. ز. موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السقا، ط ٢، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩ .
- (٣) بدوي، عبد الرحمن، تعريف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، ط ٤ - القاهرة، ١٩٧٠ .
- (٤) بدوي، عبد الرحمن، ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، ط ٤، القاهرة ١٩٦٩ .
- (٥) بريارة، فؤاد جرجس، الأسطورة اليونانية، دمشق ١٩٦٦ .
- (٦) بريسية، أميل، الفلسفة اليونانية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٧ .
- (٧) بسبوني، كمال، في النقد اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٩٠ .
- (٨) الجبر، محمد، الفكر الفلسفي والأخلاقي عند اليونان، أرسطو نموذجاً، دار دمشق ١٩٩٤ .
- (٩) جاعسة من الأساتذة السويديت، أسس علم الجمال الماركسي اللبيني، ترجمة فؤاد المرحي ويوسف حلاق، ط ٢، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٨ .
- (١٠) جيجن، أوليف، المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، ترجمة عزت قزلي، القاهرة ١٩٧٦ .
- (١١) حرب، حسين، الفكر اليوناني ٢، أفلاطون، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٠ .
- (١٢) الحطيط، حسام، محاضرات في تطور الأدب الأروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، جامعة دمشق، ١٩٧٤ .
- (١٣) ديويوت بل، قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، القاهرة ١٩٦٩ .
- (١٤) ريفو، آليز، «الفلسفة اليونانية، أصولها وتطوراتها»، ترجمة عبد الحليم محمود، (من دون تاريخ).
- (١٥) زكريا، فؤاد، دراسة لجمهورية أفلاطون، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧ .
- (١٦) سالم، محمد سليم، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تأليف أبي الوليد بن رشد ومعه جوامع الشعر للفارابي (تحقيق وتعليق) المجلس الأعلى للعلوم الإسلامية، القاهرة ١٩٧١ .
- (١٧) عباس، إحسان، وكتاب الشعر لأرسطوطاليس، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٢ .
- (١٨) غيث، جبريم، أفلاطون، جدلية الفساد والصراع الطبقي، جدلية النمل والمشاركة، جدلية الإصلاح والحرة والوحدة، منشورات

- الجامعة اللبنانية، بيروت، ١٩٨٢ .
- (١٩) فريز، شارل، الفلسفة اليونانية، ترجمة تيسير شيخ الأرض، بيروت، ١٩٦٨ .
- (٢٠) القلياروي، سهر، فن الأدب (١) المحاكاة، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٣ .
- (٢١) كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، القاهرة، ١٩٥٣ .
- (٢٢) لويس، جون، المدخل إلى الفلسفة، ترجمة أنور عبد الملك، بيروت ١٩٧٨ .
- (٢٣) المرعي، فؤاد، مبادئ النقد ونظرية الأدب، منشورات جامعة حلب، حلب، ١٩٨٩ .
- (٢٤) المرعي، فؤاد، المدخل إلى الآداب الأوربية، منشورات جامعة حلب، حلب، ١٩٧٨ .
- (٢٥) وافي، عبد الواحد، الأدب اليوناني القديم، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٠ .
- (٢٦) ووتر، إنجرام باي، كتاب أرسطو «فن الشعر» ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو- المصرية، القاهرة، ١٩٨٩ .
- (٢٧) ويمزات، ويليام ك.، ويروكس، كليث «النقد الأدبي» - تاريخ موجز للجلد الأول، ترجمة حسام الحطيط وبهي الدين صبي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٣ .

ثانياً: المراجع الروسية

- (١) آسموس، ف. ف.، الفن والواقع في علم جمال أرسطو في كتاب «فن تاريخ الفكر الجمالي في العصر القديم والعصور الوسطى، موسكو، ١٩٦١ (الصفحات ٦٣-١٣٨) .
- (٢) - أليكست (أ. آ.)، نظرية الدراما من أرسطو إلى لينينغ، موسكو، ١٩٦٧ .
- (٣) تاريخ الأدب الإغريقي في جزأين بإشراف سوبوليفسكي وآخرين، دار نشر أكاديمية العلوم السوفيتية، موسكو ١٩٤٦- ١٩٥٥ .
- (٤) - تروفسكي إي. م.، تاريخ الأدب القديم، الطبعة الثالثة مطبوعة، دار نشر الكتب الجامعية في وزارة التعليم السوفيتية، لينينغراد، ١٩٥٧ .
- (٥) دافيدوف، الفن كظاهرة اجتماعية، في وصف آراء أفلاطون وأرسطو الجمالية والسياسية، موسكو، ١٩٦٨ .
- (٦) رادتسكي من، تاريخ الأدب اليوناني القديم، الطبعة الأولى، موسكو ١٩٤٠ .
- (٧) مله عبودي، آ. آ.، التصورات الكلاسيكية والميلينية عن الجمال في الفن والواقع، في كتاب «علم الجمال والفن»، موسكو ١٩٦٦ (الصفحات ١٥- ٥٣) .
- (٨) لوسيف، تاريخ علم الجمال القديم، أرسطو والكلاسيكية المتأخرة، المجلد الرابع، موسكو، ١٩٧٥ .
- (٩) لوسيف، آ. ف. تاريخ علم الجمال القديم، السفسطائيون، سقراط، أفلاطون، المجلد الثاني، موسكو، ١٩٦٩ .
- (١٠) لوسيف، آ. ف. تاريخ علم الجمال القديم، الكلاسيكية الراقية، المجلد الثالث، موسكو ١٩٧٤ .
- (١١) لوسيف، آ. ف. تاريخ علم الجمال القديم، الكلاسيكية المبكرة، المجلد الأول، موسكو، ١٩٦٣ .
- (١٢) لوسيف، آ. ف. تاريخ علم الجمال القديم، الميلينية المبكرة، المجلد الخامس، موسكو ١٩٧٩ .
- (١٣) لوسيف، آ. ف. تاريخ علم الجمال القديم، الميلينية المتأخرة، المجلد السادس، موسكو، ١٩٨٠ .

ثالثاً: المراجع الإنكليزية

1. Atkins, J.W.H., Literary Criticism in Antiquity. Vo 1, Greek, Gloucester, Mass: Peter Smith, 1961.
2. Butcher S.H. Aristotle's theory of Poetry and fine arts, New York, 1955.
3. Butcher, S.H., some aspects of the Greek genius Washington, 1969.
4. Cornford, F.M. The Origin of Attic Comedy, London, 1974.
5. Harsh Philip W.A. Handbook of Classical Drama, Stanford University Press, 1963.
6. Lodge R. S. Plato's Theory of Art, London, 1953.
7. Snell, Bruno, Poetry and Society, The Role of Poetry in Ancient Greece, Bloomington, 1961.

القومية في شعر الأخطل الصغير

د. سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن*

أولاً : الشاعر والقومية

١- مقدمة

تتدخل عدة أسباب دفعتني إلى اختيار «القومية» من بين قضايا فنية مختلفة، يمكن أن يثيرها شعر الشاعر بشارة عبد الله الخوري المعروف بالأخطل الصغير^(١)، في مقدمتها الاهتمام بالموضوع القومي في ذاته، وهو موضوع لم يعد يلفت اهتمام الباحثين والدارسين، وقد كان في منتصف هذا القرن العشرين الموضوع الأساس الذي تدور حوله الدراسات، . وتعقد تحت لوائه مؤتمرات الأدب وندواته، وتصدر عنه الأعداد الخاصة للدراسات الأدبية، اكتفى - في هذه المقدمة الموجزة - بالإشارة إلى مرجع واحد، لعله يمثل الموجة الأخيرة في هذا النطاق، حيث تراجع الأدب القومي تبعاً لانحسار الشعور القومي في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ ورحيل جمال عبد الناصر عام ١٩٧٠، والمرجع هو «بحوث ودراسات في العروبة وأدائها» للأستاذ محمد خلف الله أحمد - مدير معهد البحوث والدراسات العربية، بالقاهرة، صدر عام ١٩٧٠، ويصدد بحث العلاقة بين العروبة والأدب ثم الربط بين «فلسفة الفن وفلسفة الحياة» - وكما يقول المؤلف :

* أستاذ بكلية الآداب - قسم اللغة العربية - جامعة الكويت.

ذلك أن التطور الحديث في النظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في كثير من البيئات الإنسانية، عمل على توثيق الصلة بين الفرد والمجموع، وعلى أن يقوم كل مواطن - حسب تخصصه وقدراته - بنصيب في المجهود الجماعي المشترك، ومن هنا برزت أهمية الأديب والفنان... في معالجة قضاياها (الجماعة) الكبرى، والتوعية بفلسفتها في الحياة، وفي تعبئة قواها^(٣). ولا يتوقف خلف الله عند المطلب القومي كهدف عملي للإبداع، إنه يؤسس هذا المطلب على مفهوم الأدب، فالأدب ليس تعبيراً فقط، وليس تبليغاً فقط، ولكنه الاثنان معاً^(٤). ويرى أن الأدب الحي القوي، كما يستقره في الماضي هو ذلك الذي حمل رسالة أو بلاغاً، إلى جانب قيمته الفنية. وكما كان الموضوع القومي في ذاته حافزاً يدفعني إلى الاهتمام به وجلاله لدى الشعراء، فإن «القومية» موضوعاً لقصائد تمثل دافعاً آخر يضعنا في صميم المنهج النقدي. ذلك أن الموجة النقدية السائدة يغلب عليها الاتجاه الجبالي، الشكلي، مرة تحت مسمى «البنوية» أو ضدها «التفكيكية» أو الانقصار على تحليل النص تحليلاً لغوياً تحت مسمى الأسلوبية، أو الألسنية، أو من ناحية الرمز والدلالة «السيمائية»، ودون أن تتوقف عند خصائص هذه المناهج كما يراها المتحمسون لها، أو سلبها كما يؤكد الرافضون لها، نكتفي بالقول إنها تشترك في عدم الاهتمام بالقضية، أو بالفكر في العمل الفني، ولا تفرده بالبحث، وهذا ما يمكن الاهتمام بالقضية، أو بالفكر في العمل الفني، ولا تفرده بالبحث. وهذا ما يمكن مناقشته، وفي محاولة مبكرة، وقبل أن يتوسع أصحاب هذه النظرة الجبالية في المناادة بمناهجهم ورفض غيرها تصدى لهم الدكتور محمد النوبي في كتابه: «وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجبالي» وفيه يقرر أن الدافع الأول من وراء الفن (يعني باعث الإبداع أو محركه) هو عاطفة قوية تنشب بصدر الفنان، إذ يتأمل حقيقة من حقائق الوجود، أو تجربة من تجارب الحياة، فتدفعه إلى أن يعبر عنها،^(٥) ويستخلص أن الفن لا يحاول أن ينفس عن عاطفة فحسب، بل يحاول أن يؤديها في نوع من الأداء كفيل بأن يتفعل به متلقيه، ومن ثم فإن «أهمية الفن هي أنه ناقل للعاطفة الإنسانية»^(٦) وهذا شرط في تعريف الفن، فهو «الإنتاج البشري الذي يعبر عن عاطفة منتجة نحو الوجود وموقفه منه تعبيراً منظماً مقصوداً يثير في متلقيه نظير ما أثاره الوجود في منتجه من عاطفة وموقف»^(٧).

ويعتني في هذا التعريف الذي أميل إليه تحديد: العاطفة، والموقف، وهما جوهر القضية القومية، إنها عاطفة، وموقف، تصدر عن التزام، وأنها تحرك الفنان ليعبر عنها موجهاً تعبيره إلى المتلقين بهدف نقل انفعاله إليهم، وإثارتهم بنفس الدرجة. وهكذا يمكن اعتبار هذه الوقفة مع القومية في شعر الأخطل الصغير بمثابة «مختبر» أو اختيار محدود لكشف العلاقة بين الفكر والقضية، وبين جماليات الشعر.

من ناحية أخرى دلت القراءة الأولى للديوان على عمق العاطفة القومية في شعره، وتنوع تطرفه إليها في قصائد خاصة يعقدها لبث هذه العاطفة وفي سياق قصائد مختلفة الغرض، وقد أشار بعض دارسي شعر الأخطل الصغير إلى هذه النزعة القومية عنده، وهنا نشير إلى أمرين:

الأمر الأول: أن القلب المتداول عن الشاعر أنه «شاعر الهوى والشباب»، و«الهوى والشباب» هو عنوان ديوانه الأول،^(٨) ولكن هذه العبارة الموحية تجاوزت كونها عنواناً إلى الاهتمام بها كمحور وحيد أو أساسي لاتجاه شاعريته، بل إن هذا الاتجاه تجاوز الباحثين والدارسين إلى الشعراء أنفسهم،^(٩) وقد أدى

هذا بنشاط شاعريته القومية إلى منطقة الظل إن لم تكن منطقة التعتيم، مما حفزنا إلى العناية بهذا الجانب المهم في فن الشاعر.

الأمر الثاني: أن الباحثين والدارسين الذين تنبهوا إلى العاطفة القومية الواضحة في شعر بشارة الخوري لم يهتموا بتحديد معالمها، ولم يستخلصوا منها ملامح فنية، وكأن الشعر القومي ليس باستطاعته أن يرتقي إلى مستوى جمال القصائد الغزلية أو الخميرية أو الوصفية على سبيل المثال، وسنرى أن هذا مجرد نوع من التوهم، بل سنرى أن الغرض القومي - عند الأخطل الصغير ربما بصفة خاصة - اتسع ليشمل الغزل والخمر والوصف بشتى نواحيه. وقد أشرنا - في هامش سابق - إلى تضاؤل حجم الاهتمام بالشعر القومي للأخطل عند عبد اللطيف شرارة، ومثل هذا نجده فيما كتبه نعات أحمد فؤاد عنه، فقد تعقبته في غزلياته وفيما كتب عن المرأة عامة، فإذا رأيت أن تنبه إلى موقفه القومي ضمنت هذا ما يشعر بضيق الرؤية أو نقص الإدراك، إذ تقول عن الأخطل: «ولاشك أن هوى الشاعر مع العرب أجمعين، ولكن شعره الحاسي كان للشام، في حين عرّف شوقي لكل بدل عربي على قيثارة لحناً مفرداً غير ألحانه التي تجمع بينها جمع الأم أبرار البتین».^(٩)

وهنا نرى أن تنبه إلى أن الألقاب التي يطلقها النقاد على الشعراء لا يصح أن تكون حاجزاً دون البحث في جوانب أخرى تخرج عن حدود إعطاء اللقب، أو تعانده. وبصفة عامة: هل اشتها شاعر الغزل، أو الخمر يمول دون اهتمامه، وتفرقه الفني في أغراض أخرى؟ إن دوافع الاهتمام القومي عند الأخطل الصغير تحيط به من كل جانب، فقد عاش مرحلة الثورة العربية، حين تجمع عرب الشام، والجزيرة، وصمموا على خلع النير التركي وإعلان الاستقلال الوطني في العقد الثاني من هذا القرن العشرين، وكان الأخطل نفسه أحد دعائم هذه الدعوة الوطنية القومية، بل كان تأسيسه لصحيفة البرق، عام ١٩٠٨ م دخله للنشاط السياسي القومي، كما أننا نعرف أن أساتذته في المدرسة، أو المدارس التي تعلم بها، وفي الندوات الشعرية، هم من المتممين إلى العروبة، والمعتزين بقوميته العربية، فقد تعلم في مدرسة «الحكمة» وهو في الرابعة عشرة من عمره، وعلى أيدي معلميه تمرس بالأدب العربي، وأحب العبارة العربية، وإذا كان جاره في الصف الدراسي الشاعر المجاهد الأمير عادل أرسلان، فقد كان من أساتذته محمد كرد علي والشيخ اليازجي، كما اتصل بالشيخ سليم العاذار رجل الحركة الفكرية.^(١٠) وسيكون هذا الترجع الثقافي الفكري المبكر مؤثراً بقوة في تحديد الإطار القومي عند الشاعر بشارة الخوري، وعلى أية حال فإننا لا نبحث في دوافع القومية عند الأخطل الصغير، لأن انتهاء الإنسان إلى وطنه وقومه ودينه ليس مما يحتاج إلى بحث في الأسباب أو الدوافع، وإنما الذي يستحق هذا من يكون متجاوزاً وخارجاً عن حد الاعتدال هوس الانتماء وتطرف الاعتقاد، أو بمعاندة السائد الواجب الفطري ورفضه، وقد كان شاعرنا قوماً لبنانياً إنسانياً مسيحياً، استطاع أن يعيش حياة واعية متوازنة معتدلة توفق بين مطالب ليست متعارضة إلا عند من غلبهم الشطط أو شيق الأفق.

٢- تصور عام

وقبل أن نتوقف عند الظاهرة القومية في شعر الأخطل الصغير، نحاول تقريب صورته الفنية باختصار، ونقول إن الأخطل بين شعراء المدرسة اللبنانية المجددة في الشعر العربي، فياخذ مكانه بين خلفاء أحمد شوقي الذين التزموا بالقوالب الموسيقية التراثية، وكتبوا قصيدة المناسبات والاجتماعيات، واهتموا بصور التشبيه

وبعض فنون البديع، ومع هذا شاركوا في حركة التجديد باستحداث أغراض شعرية لم تكن مطروقة، وإثبات اللغة السهلة الموقعة، وتشكيل الصور من مشاهدات الحياة المتجددة في هذا العصر، وعدم الالتزام باستمدادها من الشعر القديم المعبر دائماً عن حياة الصحراء، وكتبوا القصيدة في موضوع واحد وليس في عدة موضوعات، كما ظهرت ذاتهم وتجاربهم الخاصة في تلك القصائد.

لقد تعرض الأخطل الصغير لحملة نقدية قاسية من بعض أعلام مواطنيه اللبنانيين من النقاد، منهم الشاعر إلياس أبو شبكة، وسعيد عقل (الذي تراجع عن مهاجمته للشاعر فيما بعد وكتب مقدمة الطبعة التي نعتد عليها) وأمين الرحباني، أما أقسى نقد وأشدّه تحكماً فهو ما كتبه مارون عبود في كتابه: «على المحك»، ومجددون وعجرون^(١١).

إن هذه الانتقادات ليست موضوعنا، ولعل سببها، أو أحد أسبابها: أن الشاعر امتد به العمر نحو الثمانين عاماً، وأنه عاصر مرحلة ثلثة من مراحل النهضة العربية (الحضارية-الأدبية) وأنه ظل محافظاً على طريقتة التي كانت تعد جديدة موصوفة بالابتكار في أول عهده، لكن ثباته عليها ما لبث أن دفع به إلى التقليد، تشبهت بالجانب الأول تلك القصائد التي أحدثت ضجة نقدية، وعامة لدى محبي الشعر، مثل قصيدة «الريال المزيف» وقصيدة «وردة من دمناء» وغيرها، ويشهد بالجانب الآخر هذا النقد اللاذع الساخر الذي واجهه فيها بعد.

إن الأخطل الصغير في شعره ليس «طبق الأصل» من شاعر آخر قديم أو معاصر، وهذا يحسب له، وهو مجدد بقدر ما تستدعي المعاصرة، ومقلد فيما تستدعيه أصالة الانتفاء العربي وهو - عامة - أقرب إلى الرومانسية في وضوح ذاته الفردية، وفي حرصه على تصوير مشكلات وقضايا اجتماعية، وفي عنايته بالتاريخ القومي، وفي اهتمامه بالمرأة وبعاطفة الحب بصفة خاصة. إن الرومانسية (أو الرومانتيكية، كما يفضل محمد غنيمي هلال)^(١٢) إطار واسع يسمح باختلافات واضحة بين الشعراء، ولكن القدر المشترك متحقق في شعر الأخطل الصغير، بدءاً من «حرية الإلهام» والاهتمام بالاتجاهات الثورية والوطنية والارتباط بالتاريخ وبالحياة الاجتماعية، والعناية بالقلب واتخاذ رائد للبحث عن مواطن الجمال، فهذا الجمال هو الحقيقة، فلا حقيقة سوى الجمال، ولا جمال بدون حقيقة، كما يقول «دي موسيه»، حتى يصل إلى الشغف بالطبيعة والإحساس بالفناء فيها، والعناية بالأساطير وما تتضمن من صور ومشاعر فطرية تدعو إلى الخلق السمع والفضيلة، وكذلك إغذار الفرد فيما يقع فيه من أخطاء واعتباره ضحية لخلل في تكوين المجتمع، والرومانسي متعمد من واقع تكوينه الثقافي وحلمه المثالي ولكن تمرد نظري لا يصل حد الرفض للغيبات أو التجديف.

إن هذه المبادئ الرومانسية التي استخلصناها من مرجع مباشر عنها لا تمثل كافة مبادئ المذهب الرومانسي، ولكن استدعاءها كان بتأثير من قراءتنا لشعر الأخطل الصغير، بعبارة أخرى:

إن قصائد ديوان «شعر الأخطل الصغير» حققت - بدرجة ما - هذه المبادئ الرومانسية التي أشرنا إليها، ولكن هذا لا يعطينا الحق في وصف شعر الأخطل بأنه روماني، حتى وإن كان أقرب إلى الرومانسية، بمعنى أن لديه جوانب أخرى لا تجعله ملتزماً بحدود الرومانسية أو منغراً فيها كما كان علي محمود طه على سبيل المثال.^(١٣)

يقول بشارة الخوري:

فمن الجمال وثورة الأقداح صبغت أساطير الهوى بجراحي
ولد الهوى والخمر ليلة مولدي وسيمحلان معي على الواحي^(١٤)

ويقول تحت عنوان: يد الله:

برى ريشة
من جناح الملاك
وغمسها بفؤاد الصباح
تأنتى فيها
فلما انتهى
وقد أخذته حيا النجاح
جلالا
على موجة من ضياء
فأتمينا في الهوى
واستراح^(١٥)

ويقول عن نفسه:

كذب الواشي وخاب من رأى الشاعر تاب
عمره فجر من الحب وليل من شراب^(١٦)

فهذا الشغف بالجمال، والتمرد على العرف الاجتماعي، (وربما التصور الديني بالدرجة التي أشار إليها غنيمي هلال) والشعور بالذات، وهذه الصور الأنيقة المبتدعة، تضع الأخطل الصغير بين شعراء الرومانسية.

وقد أشارت دراسة عن «المعطيات والرموز الأسطورية في شعر الأخطل الصغير» إلى علاقة الرموز والأساطير بالتاريخ، وصلتها بالفولكلور (المجتمع) والشعائر، ثم تمضي الدراسة لتلتقط مفردات تردت في شعر الأخطل مثل: الجن، وعبقر، ومارد، وخرافة، أو صورا مثل تصوير الأفعى التي تقذف اللهب، والصنم الذي يكفكف عليه المريدون، وتآليه الجمال والفن... إلخ،^(١٧) ولا يسبق إلى إدراكنا أن الأخطل الصغير شاعر رمزي أو يقارب الرمزية، وهذا القدر الذي أشار إليه الباحث، واجتهد في رده إلى استخدامات أحمد شوقي من قبل، أو إلى قراءة في الأساطير العربية أو اليونانية، لا يخرج بشارة الخوري عن رومانسيته، وقد سبقت الإشارة إلى أن من نواحي تجديده استخدام الصور المبتدعة، والإشارات الرمزية، بل إنه كتب القصيدة القصصية، وبعض من هذا النوع يدخل في إطار مبحث القومية في شعره.

٣- موضوعات الشعر القومي

إن الإشارة المحددة إلى القومية العربية، كهوية للإنسان العربي ترتبط بالعصر الحديث، ومحاولات التخلص من السيطرة العثمانية أو الاستعمار الأوربي الذي ورث الأتراك في عدد من الأقطار العربية. ولا يعني هذا أن شعور الانتماء كان غائباً أو مجهولاً، فمنذ العصر العباسي الأول ظهر الشعراء الشعبيون، وألصقت بهم هذه الصفة بما تدل عليه من كراهية للعرب وإنكار فضلهم، وإعلان شأن أقوام آخر، أو الفرص بصفة خاصة، بالتغني بتاريخهم والإشادة بعمق دعاتهم وأجدادهم. وإذا كان الشاعر الشعبي يمكن أن يعتبر شاعراً قومياً بالنسبة إلى قومه (الفرس أو غيرهم) فإن إطلاق صفة الشاعر القومي لم تلحق بأي شاعر عربي قديم، إذ كان يكفي ألا يكون شعبياً متحاملاً على العرب مفضلاً غيرهم ليعتبر شاعراً عربياً.

أما في العصر الحديث حيث استهدفت أقطار الوطن العربي لغارات الأعداء وتعرضت لاستعمارهم، وحيث نأى الوعي الاجتماعي وأصبح من واجب الأديب أن يشارك بقلمه في القضايا العامة (السياسية والاجتماعية) كما يشارك كل مواطن بما يملك، فإن مصطلح «الشاعر القومي» بدأ يتحدد إيجابياً في المفاهيم النقدية الجارية، وإن لم يأخذ صيغة المصطلح النقدي الدقيق، ولم يتطلب النقد، وكذلك جمهور الشعر أن ينحصر شعر الشاعر القومي في طرح أو تصوير مشكلات السياسة والمجتمع من هذا المنظور العام، لقد منح هذا الوصف بمشاركاته الإيجابية، بقصائده التي تواكب الأحداث وتثير الحساسية، وتعلي من شأن الفداء. ولكن البحث النظري في مفهوم قومية الشعر يحتاج إلى شيء من العناية. إن أي شعر ينبع من ذات الشاعر، فهو الجهاز العصبي، والقوة الانفعالية، والذهن.. الذي يستقبل حدثاً ما، ويستجيب له بالكلمة. هذا الحدث قد يكون نابعا من الداخل، من نفس الشاعر، وقد يكون من الأغيار، من الناس، المجتمع، وقد يكون من خارج هذا المجتمع الذي تحده الحدود السياسية، وقد يكون من التاريخ الخاص أو العام، ولهذا عرفت الدراسات الأدبية مصطلحات مثل: التجربة الذاتية، الشعر الاجتماعي، الشعر الوطني، الشعر القومي، الشعر الإنساني، ونوضح مرادنا بمثال نستمد من شاعر كويتي متنوع الاهتمامات، وهو الشاعر عبدالله سنان، صاحب ديوان «نفحات الخليج» بأجزائه الثلاثة، إنه قد يستمد ذكرياته ويتحدث عن مشاعر باطنة كما في قصائد: ذكرى على الساحل،^(١٨) أمسيات على الشاطئ،^(١٩) مات الحنين،^(٢٠) وهذه الذاتية مستويات، كأن يتحدث الشاعر بلسان شخص آخر متخيل، كما في قصيدة «الزهرة الذابلة» التي كتبها مستحضراً شخصية فتان تشكيلي مات في ريعان شبابه...^(٢١)

ولا خلاف على الشعر الوطني الذي يتغنى بأجداد الكويت تاريخياً أو رجالاً أو طبيعة، وفي ديوان هذا الشاعر الكثير من هذا النوع، لكنه حين يكتب قصائد عن أم كلثوم^(٢٢) أو الجزائر،^(٢٣) مثلاً، أو المحرق (المدينة البحرينية)^(٢٤) فإنه يكون قد غادر دائرة الشعر الوطني إلى الشعر القومي، لأن الرابطة بينه وبين الموضوع تتجاوز الوطنية (الكويتية) إلى القومية (العربية). أما حين يكتب عن «البعير»^(٢٥) مثلاً فإن النزعة الإنسانية هي المحرك في هذا النوع من القصائد، وهنا لابد أن نشير إلى احتمال أن تتداخل محاور القصيدة، فليس ما يمنع أن تكون مزيجاً من الوطنية والقومية، وهذا يحدث كثيراً في شعر الأخطل الصغير، فإن لبنان حاضر في أكثر قصائده القومية، أو تكون القصيدة ذاتية إنسانية، كما نجد عند عبدالله سنان نفسه في قصيدة

بعنوان «حي الخميس»^(٢٦) وهو من أحياء مدينة الكويت القديمة اكتسحه العمران الحديث، وللمشاعر فيه ذكريات وتأملات في المصائر. بعد هذا التوضيح نعود إلى الشعر القومي عند بشارة الخوري، فنجد أنه لم يعالج باستيعاب، بل لم تتم الإشارة إليه بتمامه، لنقص هذا التحديد، أو غيابه، في مفهوم الشعر القومي.

إن أنيس المقدسي يكتب عن شعره الزاهي، وشعره الشجي، وشعره الوجداني أو لطافة الغزلية، كما يكتب عن الطبيعة في شعره، ولكنه يشير إلى مراثيه في الملك حسين، والملك فيصل، وتهته للملك سعود، كقصائد مفردة دون أن يلحقها بإطار أو محور، ويقول عن المحور الوطني في شعره: «ويدخل فيه نشاته الوطنية والقومية وما إليه»^(٢٧) وتتحدث نعات فؤاد^(٢٨) عن شاعر الوصف، والطبيعة، والجمال والغزل، ثم تنتقل إلى الشكل الفني فتشير إلى القصة في شعره، ثم تعود إلى المضمون لتتحدث عن المجتمع والوطن لتضمنه إشارة عابرة عن غنايته للشام، تجعلها بمثابة مأخذ، لتجاوزها إلى الأسلوب، وفي معرض كلامها عن الأسلوب تشير إلى نزوعه إلى سيات البادية دون أن تعتبر هذا نوعاً من الحنين القومي.

أما عبداللطيف شرارة الذي أشار إلى جذور بشارة الخوري العربية^(٢٩) واستمداده الكثير من دراسته لكتاب الأغاني لأنه يوافق مزاجه،^(٣٠) وعنايته بمعاني الفداء والبطولة،^(٣١) ومواجهة فنه الشعري للنهضة الوطنية-القومية. فإنه يقارب لمس الظاهرة القومية حين يقول:

«وينطلق من لبنان وفلسطين على جناح من الحب إلى كل بلد عربي، إلى الشرق برمته:

أنا في شمال الحب قلب خافق وعلى يمين الحق طير شاد
غنيت للشرق الجريح وفي يدي مكاني ساء الشرق من أجاد

غير أن تعلقه بالشام، وبغداد، ومصر، لا يوازيه في الحرارة والعمق سوى تعلقه بلبنان، وله في دمشق أكثر من قصيدة. وهذا هو حاله مع بغداد، والشهباء، وأرض النيل... وقد سارت قصائده هذه في أقاصي الدنيا العربية حتى قيل إنه شاعر العرب»^(٣٢)

وفي مقال قصير لجمال الدين الرمادي إشارة إلى شعره القومي، واتجاهه إلى «تراث الأقدمين» دون أن يعيد هذا الاتجاه إلى العناية بالجانب القومي والاهتمام بالتاريخ العربي، كما سنرى.^(٣٣)

ولعل دراسة صالح جودت - على إيجازها - هي الأقرب لجمع أطراف الموضوع القومي، فقد كانت للشاعر - كما يقول جودت - مواقف عربية يذكرها التاريخ، وكان أول ما عمل سكرتيراً لحزب الأرز الذي كان يرأسه عملياً الأمير شبيب أرسلان، ولم يكن الأخطل الصغير شاعر الحب والجمال وحسب، وإنما كان صوتاً من أجل أصوات الحرية، ووتراً من أروع أوتار الدعوة العربية، وأمة من أعماق الأهات المتأهبة بالأم الإنسانية^(٣٤)، ويعني جودت بالإشارة إلى قصيدة له في حب مصر، ووثاقه لسعد زغلول، وبهذا يلوح إلى علاقة الرثاء بالقومية، ولكنه لم يجعل هذا الجانب موضع عنايته.

وهنا نقف مع ديوان شعر الأخطل الصغير لنستخرج قصائده القومية، على تنوع أغراضها، وهي تتحرك ما بين الغناء لأقطار عربية، ووثاء رجالات العرب والمشاركة بالشعر في مأساة فلسطين، والحفاوة بالتاريخ العربي الإسلامي، وظهور هذه الجوانب جميعاً في معجمه اللغوي والتصوري.

أولاً: عن الأقطار العربية

أ- عن الشام نجد هذه القصائد:

- | | |
|------|---------------------|
| ٣٨ص | ١- سيف وجراح |
| ٦٤ص | ٢- ضفاف بردى |
| ٩٤ص | ٣- خيال من دمر |
| ١٢٠ص | ٤- المتنبي والشهباء |
| ١٤٠ص | ٥- الحاملون الشمس |
| ٢٣٣ص | ٦- الشام منبتهم |
| ٣٠٦ص | ٧- طبع الصاعقات |

ب- وعن مصر كتب هذه القصائد:

- | | |
|------|----------------|
| ٦١ص | ١- مرجيا مصر |
| ١٥٥ص | ٢- بردى والنيل |
| ٢٤٣ص | ٣- النيل |

ج- وله عن فلسطين قصيدتان:

- | | |
|------|-----------------|
| ١٨٠ص | ١- سائل العلياء |
| ٢٩٩ص | ٢- صدى القبلات |

د- وعن العراق قصيدة:

- | | |
|------|-----------------|
| ٣٣٣ص | ١- طائر من دجلة |
|------|-----------------|

ثانياً: رثاء شخصيات عربية:

- | | |
|------|-----------------------------------|
| ١٠٥ص | ١- رثاء الشاعر أحمد شوقي |
| ٦٢ص | ٢- رثاء الشاعر الزهاوي |
| ٢١٢ص | ٣- رثاء شاعر النيل (حافظ إبراهيم) |
| ٢٢٥ص | ٤- رثاء سعد زغلول |
| ٢٣٧ص | ٥- رثاء الملك فيصل |
| ٣١٢ص | ٦- رثاء زعيم سوري |
| ٣٢٥ص | ٧- رثاء شاعر عراقي مات منفياً |

ثالثاً: من التاريخ (العاطفي):

- | | |
|------|----------------|
| ١٤٦ص | ١- عمر ونعم |
| ٢٤٩ص | ٢- حلم عربي |
| ٢٨٧ص | ٣- عروة وعقراء |

وقبل أن نعرض لهذه المحاور الموضوعية نقول إننا اعتمدنا على آخر دواوينه (دون غيره) وننبه هنا إلى أن مراثيه تتضمن إشارات للبلدان التي ينتمي إليها المراثيون، وننبه أيضاً إلى أن الحفاوة بالتاريخ العربي الإسلامي تتجاوز ما وضعناه تحت عنوان: «من التاريخ العاطفي» لأن هذه الحفاوة ليست في قصيدة، إنما منتشرة في قصائد مختلفة، وهذا ما تبينه الدراسة.

ثانياً: قصائد ومحاور

١ - عن الأقطار العربية

كما رأينا يتصدر القطر السوري اهتمام الشاعر بها سوى لبنان من أقطار العرب، وهذا طبيعي في مرحلته، فقد كانت سورية ولبنان ولاية واحدة طوال العصور القديمة، وكذلك ارتبط مجد الأخطل (الكبير) بدولة بني أمية التي اتخذت دمشق عاصمة لها، وأيضاً فإن النصارى العرب (الفساسنة) كانت دمشق عاصمتهم، وكانت قبيلة تغلب قريبة منهم، أما العامل الوقتي فقد استهدفت سورية لما استهدف له لبنان، وقاومت سورية الاستعمار الفرنسي مقاومة بطولية، ورفعت لواء القومية في فترة مبكرة من التاريخ الحديث.

وهذه المعاني هي التي تصنع مادة قصائد بشارة الخوري عن سورية:

يفتح قصيدته بحنين الذكرى على «ضفاف بردى»

سَلِّ عَنْ قَدِيمِ هَوَايَ هَذَا الْوَادِي
هَلْ كَانَ يَحْفَقُ فِيهِ غَيْرُ قُوَادِي
عَهْدِ الطُّفُولَةِ فِي الْهَوَى كَمْ لَيْلَةٍ
مَرَّتْ لَنَا ذَعْبِيَّةُ الْأَكْرَادِ

ويختتمها بإعلان ملازمة هذا الحب والعجز عن تجاوزه:

قَالُوا: نَحِبُّ الشَّامَ؟ قُلْتُ: جَوَانِحِي
مَقْصُوصَةٌ فِيهَا، وَقُلْتُ قُوَادِي (٣٥)

وفي «خيال من دمر» يتكرر السؤال، وكذلك الجواب:

سَأَلْتَنِي وَكُنْتُهَا قَوْقُ قَلْبِي
عَشْرَكَ الْلَا هَلْ نَحِبُّ الشَّامَا؟
قُلْتُ: حُبِّي زَيْ الْحَمَامَةِ لِلْفَرْنِجِ
قَلِمَ لَا نَكُونُ ذَلِكَ الْحَمَامَا (٣٦)

أما النغم الأساسي في أكثر قصائده عن سورية فيرجع إلى «عبدشمس» أو بني أمية، وهو يجيد تطوير الإشارة من المحدد إلى العام، إذ يبرز أن دولة بني عبد شمس كانت مجد العرب وعزهم:

عُرَّةٌ مِنْ عَبِيدِ شَمْسٍ
تَمَلُّ اللَّيْلَ صَبَاحاً
وَحَسَامٌ يَغْرِيرُ
الْحَدَّ مَا مَلَّ الْكَفَاحَا
يُشْرَعَانِ الرَّكَائِدَ
الْحَمْرَاءُ، وَالْحَقُّ الصَّرَاحَا (٣٧)

وفي «الحاملون الشمس» يرجع بجهد دمشق الحديث إلى دورها التاريخي «تلك الشائل من شيوخ أمية»، فدمشق بيت العروبة كالمقام (الكعبة) نقاوة، وعكاظ في الإطراب والإنشاد. أما وقد ذكر الإنشاد فقد مهد السياق للذكر أهم شاعر تغنى بمجد دمشق وبعصرها قبل الإسلام:

تَقْصِرُ الْأَنْفُسُ فِي جَبَائِهِ مِنْ صَدْرِ صَادِحِهِ وَشَعْرِ زِيَادِ
وزياد المقصود هو زياد بن معاوية المعروف بالنايفة الذبياني، وفي هذا المقام يفضلهُ على حسان الذي تغنى
بمكارم الغسانة، لأن الإسلام اجتذب شهرة حسان فتوارت قوافيه في آل جفنة في الظل :

حَسَنٌ لَمْ يَنْقُلْ سِوَى صَلَوَاتِهِ الشُّمُوحُ فِي مَدْحِ الرَّسُولِ الْهَادِي
لهذا، وبفعل التداخي يمجّد آل جفنة (الغسانة) :

الْحَامِلِينَ الشَّمْسَ قَوْقَى وَجُوهِهِمْ وَالْحَامِلِينَ الشُّهُوبَ فِي الْأَهْدَامِ
فِي مَسَرِّقِ الْأَيْمَانِ حُمَزَ وَكَلَامِهِ مِنْهُمْ، وَفِي الْأَهْوَاقِ يَسُفُضُ أَيْدِ
يَسْفُونَ مِنْ وَرْدَةِ التَّبْرِصِ عَلَيْهِمْ طَرَبَ النَّفُوسِ وَزَوْنَقَ الْأَجْسَادِ
رفعوا الشّام على الصفائح والنّدى وَتَوَكَّأَ مِنَ الصُّلْبَانِ بَيْتَ الصَّادِ (٣٨)

وهنا في البيت الأخير يتصالح في فكر الشاعر المجد العربي ودينه المسيحي، فالإنسان العربي ولغة الضاد
هي الأساس، أما الدين فله، ولهذا - كما أشار باحثون - لا تظهر في شعر بشارة الخوري ملامح عصبية
مسيحية. وفي قصيدة «الشام منبتهم» يتكرر النغم بالإشادة بالعروبة، ونجدة سورية وجهادها في حقبة
التاريخ، ويغتم بالإشارة إلى فاتحي الشام البطليين: خالد بن الوليد، الذي بدأ، وأبي عبيدة بن الجراح، الذي
أكمل الفتح :

نَسْتَلْتُهُمْ أَمْضَى السِّيُوفِ فَهَلِوْ لَابِنِ الْوَلِيدِ وَتَلَكْ لِلْجِرَاحِ
وَطَنَ أَصَارِ الْخُلْدِ بَعْضَ فِتُونِهِ وَسَقَى الْمَكَارِمَ فَضْلَةَ الْأَقْدَاحِ
وَالشَّمْسَ فَوْقَ سَهْوِلِهِ وَنَجْوَدِهِ عَرَبِيَّةَ الْإِمْسَاءِ وَالْإِصْبَاحِ (٣٩)

أما حين تكون مصر هي الموضوع، فكما يدل الإحصاء على أن عدد القصائد أقل، وربما تأجج العاطفة
أقل كذلك. ولكن مجال القول أكثر اتساعا، والإشارات التاريخية والحضارية أكثر تنوعا. إن القرابة مع مصر
حضارية، أكثر منها انتهاء لأصل عربي :

تَحْرُ قُرَّانِ
أَلَفَ الشَّرْقُ قَلْبَيْنَا
وَالْحَضَارَةُ أَصْلُ

...
معجزات الزّمان منكم
وَمِنَّا،
زَيْنُ جَبَّةِ الْوُجُودِ
وَالدُّخْرُ طِفْلُ،
...

هَرَمٌ تَحْدُمُ الْعِظَائِمَ فِيهِ
وَسُفِينٌ
عَلَى الْبَحَارِ يُدَلُّ^(١٠)

...

إنه هنا لا يشير إلى الأصل الواحد، بل على العكس، فهنا تحديد لفرعين، وتفریق بين «منكم» و«منا» ومضمون الإشارة بضرب في الزمان لما هو أبعد من الإسلام وقيام الدولة العربية، فقد كان الفراغتة معاصرين لحضارة فينيقيا، وقد اشتهر الفينيقيون بصناعة السفن وانتشروا بها في أركان العالم القديم، ولهذا جعل الهرم في مقابل تلك السفن علامة على المؤاخاة الحضارية بين مصر الفرعونية، وفينيقيا. سنشير في قصيدة «النيل» إلى «آمون» معبود قدماء المصريين لقرون طوال:

حَسَدْتُكَ الْآتِهَارُ

حِينَ آتَاهَا

أَنْ آمُون

مِنْ هَوَاكِ وَطِينِكَ^(١١)

ولكن هذه الإشارات العابرة لا تدل على تمكن التاريخ القديم، كما تدل على عدم التعلق بهذا التاريخ القديم، بعبارة أخرى: إن الانتماء العربي قوي جدا، وفي حال من التوحد والصفاء عند هذا الشاعر. وفي القليل الذي كتبه عن مصر يمجّد عربيتها، ويربطها إلى زمن المجد العربي الذي يروقه أن يتغنّى به، زمن الفتح الإسلامي، ثم الدولة الأموية:

بَسَرَدَى شَقِيقُ النَّيْلِ مُنْذُ أُمَيَّةٍ جُمِعَا عَلَى الْأَنْفَرَاكِ وَالْأَتْرَاجِ
نَسَبٌ كَخَدِ الْوَزْدِ فِي شَقَةِ الضَّمْحَى يَخْتَالُ بَيْنَ التَّصَاوِسِ وَالْجَرَاجِ

إن الإشادة القومية بمصر المعاصرة تأتي في سياق قصائد الرثاء، فكانت أُرَادَ بِشَارَةِ الْحَوْرِيِّ أَنْ يَسْكُتَ عَنْ مَاضِي مِصْرَ (الفرعوني) وعن دورها في العصور الوسطى (الولاية التابعة، أو الخلافة المهيمنة المنشقة في عصر الفاطميين مثلا) إلى دورها الحديث الذي تتجلّى فيه قيمتها القومية العربية. فهي هو مخاطب مصر في ختام رثائه لشوقي:

يَا مِصْرُ مَا انْتَفَحَتْ عَيْنٌ عَلَى حَسَنِ إِلَّا وَأَطْلَعْتَ أَلْفًا مِنْ نَظَائِرِهِ
وَلَا تَقْتَضِشِ الْأَكْكَازَ عَنْ أَدَبٍ لَا وَأَنْبَسْتُ رَوْضًا مِنْ بَسَاكِرِهِ

أما سعد زغلول فهو أب للعرب جميعا:

لَمْ لَا تَقُولُونَ إِنَّ الْعَرَبَ قَاطِبَةٌ تَبَيَّنُوا، كَانَ زَغُلُولٌ أَبَاهُمْ

ومصر هي مدخل الاستقرار والاضطراب في الوطن العربي:

مِصْرُ، وَلَيْسَ يَسْوَى مِصْرُ هُمْ أَرَبُ إِنَّ تَشَقَّ يَشْقَوُا، وَإِنْ تَنْعَمُ فَقَدْ نَعِمُوا

ومصر القادرة على تعويض خسارة العرب بموت زغلول :

تَارِيخُ مِصْرَ قُلُودُ، مَا انْتَمَى شَمَمُ إِلَّا إِلَيْهِ، وَحَابِسُ نَفْسُهُ الشَّمَمُ

أَمْ الْحَضَارَةُ بَلْ جَلَى أَشْعَمُهَا يَسُومُ الْحَضَارَةَ لَمْ تَعْلُقْ بِهَا رَحِمُ

وتبلغ حماسة الشاعر لمصر ذروتها حين يكشف عن عمق الرابطة التاريخية (العربية) بين مصر ولبنان، وفي هذا يختلف عن إشارته السابقة للعلاقة بين الحرم والسفين، إنها - هذه المرة - ركتان للضاد:

مَنْ مُبْلَغُ مِصْرَ عَنَّا مَا نَكَابِدُهُ إِنَّ الْمُرُوبَةَ فِيهَا بَيْنَنَا ذِمُّ

رِكَتَانِ لِلضَّادِ لَمْ تُقْصَمْ عُمَرَى هَمَا هُمْ نَحْنُ إِنْ زُرْتِ يَوْمًا وَنَحْنُ هُمْ

أما قصيدته عن فلسطين فإنها أبدعت في ظل ظروف حرجية، فقد ظهرت النيات المبيتة من دولة الانتداب ودول الغرب عامة في إحلال المهاجرين اليهود في فلسطين، وتمكينهم من السيطرة، كما ظهر الحذلان والعجز العربي في التصدي للخطوة السرية/ الملتنة. وقد قال قصيدته الأولى «وردة من دمناء» عندما هبت الثورة في فلسطين، وأعلن أبناء البلاد الإضراب عام ١٩٣٥، وتساقط الشهداء الأبطال، ولهذا كان الصدى في القصيدة مزججا من الكبرياء والتغني بالماضي ودعوة إلى اجتماع كلمة المسلمين والمسيحيين في الدفاع عن فلسطين، فالجدد واحد والعمى واحد:

صَبَّحَتِ الصُّخْرَاءُ تَنْكُو عُرْيَا فَكَسَوْنَاهَا زَيْبًا وَدُخَانَا

مُذْ سَقَيْتَاهَا الْعُلَامَ مِنْ دَمْنَا إِيْقَنْتُ أَنْ مَعْدًا قَدْ تَنَا

...

يَنْزِرِبُ وَالْقُدْسُ مُنْذُ اخْتَلَا كَعَبَاتَانَا، وَهَوَى الْعُرْبِ هَوَانَا

...

إِنَّمَا الْحَقُّ السَّيِّدُ مَا تَوَالَهُ حَقُّنَا، نَمْنِي إِلَيْهِ أَيْمَنَ كَانَا^(٤٢)

...

أما القصيدة الأخرى «صدى القبلات» فإنها لإبد سابقة على الإضرابات والثورات الفلسطينية كلها، بل سابقة على الشعور بأن ثمة مشكلة يتم تديرها لفلسطين، لأن الشاعر يشير إلى ذكريات الزمن على أرضها، وأنها حلم الأنبياء، ويرمز لشوقه للخمر برمز ديني مسيحي:

أَلَا قَطْرَةٌ، غُرْسُ قَنَا الْجَلِيلِ... وَلَوْ بَيْنَ جِدْرَانِكَ السَّادِرِ

تَرَوُّهُ إِلَى الشُّعْرِ وَخَسِي السَّمَاءِ فَطَلَهُمُ الْآنْفُسُ الْكَافِرِ^(٤٣)

٢- وفاء شخصيات عربية

وقد اقتضت قصائد الرثاء على أشخاص الشعراء، لرابطة الفن، وأشخاص الزعماء من ذوي الأثر العام في النهضة العربية، وقد فاز الشعراء بأهم المراتبي، أو فاز شوقي - أمير الشعراء - بأحسن مراتبه

عالم الفكر

للشعراء، كما فاز سعد زعول بمريئة أخرى تستحق التنويه، وتوازيها - وإن اختلف النهج - مريئته في الملك فيصل الأول.

إن أقدم تعريف لقصيدة الرثاء في النقد العربي وضعه قدامة بن جعفر، إذ أقام أساسها على إظهار التفجع والحزن، وحدد وجهتها بأنها مدح الميت، ومن ثم رأى أنه ليس بين المدحة والمريئة من فرق إلا أن المريئة تتضمن مايدل على أنها قيلت في شخص توفي، وقد عرضنا لهذا التحديد أو (الوصف المعيارى) في مكان آخر،^(٤٤) ونرى أنه تبسيط مسرف، وإذا تأملنا مرثي بشارة الخوري (وسنأخذ مريئته لشوقي نموذجاً) سنجد أنه يحاول أن يقارب فن شوقي الشعري في هذه القصيدة، وكأن شوقي «هو الذي يكتبها، أو كأنها تمجيد لطريقة شوقي وأسلوبه في نفس الوقت.

وتتميز قصائد الرثاء عند الأخطل الصغير بالطول، وهو الشاعر الذي وصف عامة شعره بأنه مقطوعات (المقطوعة دون السبعة أبيات) أو قصائد قصار، وأطول مرثيها قالها في الزهاوي (٥٨ بيتاً) وأقصرها قالها في شاعر النيل حافظ إبراهيم (٢٥ بيتاً) ورثاؤه لشوقي يأتي ثالثاً من حيث الطول (٥٠ بيتاً)^(٤٥). ومريئته في شوقي، ومطلعها:

قِفْ وَيْىِ الحَلْدِ وَاهْتِفْ بِأَسْمِ شَاعِرِهِ
فَيَسْدِرُهُ التَّهْشَى أَذُنَى تَسَاوِرِهِ

من بحر «البيسط»: «مستغفلن فاعلن مستغفلن فاعلن مستغفلن فاعلن مستغفلن فاعلن» وهذا البحر يوصف - مع الطويل - بأنه أطول بحور الشعر العربي وأعظمها أبهة وجلالة، ويقول عنها عبدالله الطيب: «والبيها يعتمد أصحاب الرصانة، وفيها يفتضح أهل الركابة والمجنة»^(٤٦) وهذا يعني أن الوزن الممتد، الذي وصف بأنه الأطول، يناسب غرض الرثاء بما يجب له من الأناة وامتداد النفس، بما يوازي أو يحسد امتداد الحزن والأسى.

على أن عبدالله الطيب في توضيحه لقفائية الهاء المتحركة، بالكسر كما في هذه القصيدة، يرى - من حيث المبدأ - أن هاء الغائب لا تناسبها الكسرة، إذ بينها تنافر. ولهذا الكسرة - فيما يراه - خاصية أخرى، إذ تشعر بالرقّة واللين، «ومن تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الروى في الغالب، وأفخمها مضمومات في الغالب، ووجد شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر، وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم».^(٤٧)

وإذا كان بحر البسيط ملائماً للرثاء، وأن الهاء المكسورة تشعر بالرقّة واللين، فإن هذا ما يصلح وصفاً لشعر الأخطل الصغير في مجموعه، فهو ليس شاعر فخامة أو قعقة، هو شاعر الهوى والشباب كما أحب أن يطلق على نفسه أو ارتضى ما أطلق نقاد الشعر عليه، والشاعر الحق لا يغير جلد مع كل غرض أو كل قصيدة، وقصارى ما يستطيعه أن يتمكن من الملاءمة بين طبعه المستقر، وطريقته الراسخة، وبين الغرض الشعري. وشخصية المرثي (وهو شاعر بل كبير شعراء العربية في زمانه) معروفة بالدماثة والرقّة وتآلف المحبين والمريدين، فهو بعيد بشخصه عن الجلبة والمبالغة. وإذا تصفحنا «الشوقيات» سنجد خمس قصائد قافيتها هاء مكسورة:

١- ذكرى كازارفون:

في الموت ما أعبأ وفي أشبابه كل امرئ رهن بطي كتابه

٢- عيد الدهر:

الملك بين يديك في إقباله عوذت ملكك بالنبي وآله

٣- تكريم:

وطن يرت قسوى إلى شبانه كالروض رفته على ریحانه

٤- مولانا محمد علي:

يشت على أرض الهدى وسائه الحق حائطه وأش بنائه

٥- رثاء حسين شيرين بك:

أرايت زين العابدين مجهزا نقلوه نقل السور من محرابه

فهذه خمس قصائد اثنتان منها في الرثاء، ولا نريد أن نستخلص من هذا الاستخدام قاعدة عامة، وكل ما نريده أن أمير الشعراء قد استعمل تلك القافية في مرثيتين على الأقل.

إن الأخطل الصغير يحاول أن يتبنى طريقة شوقي نفسه في الرثاء، بل في صياغة القصيدة بوجه عام، وهو وإن كان ينتمي إلى مدرسة أمير الشعراء - كما قدمنا - فإن الفروق بينها في صياغة القصيدة واضحة. إنه يبدأ مثلما يؤثر شوقي في مثل هذه المواقف، وتقصد مخاطبة الآخر، وهي طريقة تراثية، وطرح التساؤلات، وهي تناسب لغز الموت، وهي تراثية أيضا، فالأخطل الصغير يبدأ مرثيته بفعل الأمر (أو الطلب):

«قف» و«امسح» وفي البيت الثاني عشر: «سل» ثم تتوارد مفردات شوقي الأثيرة في مداحه لعظماء عصره، بصفة خاصة السلطان العثماني، وخديوي مصر، فضلا عن المدائح النبوية التي انتشرت فيها مفردات: سدره المنتهى - الركن - الوحي - الملائك - جنة الخلد.

ثم هذه الأساطير المضمنة في القصيدة عن آله الشعر، وربة النثر، وهذا الأسى الشامل الذي يجمع بين التقليد التراثي العربي إذ كانت المرأة تمج شعرها حين يموت زوجها تعبيراً عن أسائها ورفضها أن تكون جميلة في غيابها، ولكن الأخطل الصغير تصرف في هذا التقليد القديم فجعل الحور هي التي تمج شعرها وتصنع منه ستوراً تحيط بالشاعر:

والحور قصت شلونوا من غداثرها وأرسلتها بديلا من ستاثره

ولى هذا التقليد العربي يجمع أحزان الأمم الشاعرة، وفي مقدمتهم «بنوهومير».

هذه طريقة شوقي في المدح والرثاء معاً، وبخاصة حين يشير إلى فن شوقي الذي يجمع المسلم إلى المسيحي في نغم واحد:

أتراب مزرّم كلهم في محالله وزفط جريل يجبو في مقاصره

ويستخدم الأخطل الصغير «التذيل» في قوله مخاطباً أمير الشعراء:

سَأَكْتَبُهُ رِثَاءً خُذْهُ مِنْ كَيْدِي لَا يُؤَخِّدُ الشَّيْءُ إِلَّا مِنْ مَصَادِرِهِ

وهذه طريقة أثرية عند شوقي، إذ تقارب «الحكمة» التي ولع شوقي بتجميل شعره بها.

ويختتم الأخطل الصغير مراثيته في أمير الشعراء بالحديث عن مصر، حديثاً عذباً مفعباً بالثقة والعاطفة القومية الجياشة، وإن ماوصفت به مصر في رثائه لشوقي، ثم رثائه لسعد زغلول ليتجاوز ما كتبه من مقطوعات كان القصد المباشر منها تحية مصر والغناء لبليلها، والذي نعنيه هنا أن تجاوز شخص المراثي والحنن المائل لتعزية الوطن الذي أنجبه، وإظهار الأمل في قدرته على تعويض الخسارة في الفقيد، هي طريقة أثرية عند شوقي أيضاً، ولا يتسع المجال لتقصي هذه الجوانب، واستحضار الشواهد لها لا يحتاج إلى جهد كبير.

٣- الحفاوة بالتاريخ

ونقصد التاريخ العربي بالطبع، وقد رأينا في قصائده عن سورية كيف يلح في استدعاء ماضيها الزاهر منذ دولة الغساسنة إلى أن أصبحت عاصمة الخلافة الإسلامية في دمشق، ويستدعي خالد بن الوليد وابن الجراح تارة، وعمرو بن العاص فاتح مصر تارة أخرى، وفي هذا ما يؤكد تحوره من الشعور بالقرية تجاه هذه الشخصيات الإسلامية التي عززت تاريخ موطنه الخاص. وتتنوع أساليب حفاوته بالتاريخ العربي وتأخذ أكثر من سياق في موضوعات مختلفة، نجلها في الإشارات التالية:

١- الحفاوة بالصحراء، تذكرها وتمجدها، واستمداد الصور من طبيعتها، وقد كانت هذه الصلة محل طعن في شاعرية الأخطل الصغير، فهذا سعيد عقل (مقدم ديوانه فيما بعد) يقول جرحاً: «أنا لا أقيم وزناً لشاعر يعيش على ساحل البحر الأبيض المتوسط، وتغسل أقدامه الأمواج، ويكلله صنين بتيجانه، ثم يحفل نفسه عناء السفر إلى الصحراء ليوشي بها قصائده»^(٤٨) وهنا نذكر أن التهمة ذاتها وجهت إلى شوقي، بمعنى أنه يستجلب صور خياله من شعراء الصحراء، أي الشعر التراثي، وقد يعاب على الشاعر أن يهمل صور الحياة التي يعيشها، والمشاهد التي يراها بعينه، ليستعين على تجسيد معانيه بصور مستجلبه من دواوين القدماء في بيئة أخرى. ولكن الصحراء (العربية) ليست مجرد مشهد طبيعي، إنها إئتاء إلى الجذور، إحياء لصفحة هي أساس في الوجود العربي إلى اليوم، وهذا ما يعطي الحديث عن الصحراء بعده القومي.

وهذا الجانب يأخذ عند الأخطل الصغير صوراً متعددة، وهو إذ يرحل إلى الصحراء قد يمنحها دون أن يأخذ منها، إنها بالنسبة إليه خيال جميل . . . أو خيال يقوم هو بتجمله:

كَمْ عَلَى الصَّحْرَاءِ وَشْيٌ مِنْ خَيَالِي وَهَلَى الْبَحْرُ يَتَيَّانِي الْغَسَّالِي^(٤٩)

وفي قصيدته «سلمى الكورانية»^(٥٠) تأخذ القائمة نسق غصن البان، ويمتدحها بأصالة العمومة والجد، وهي طريقة عربية تنتمي للنظام القبلي، وهو يصغر اسم محبوبته سلمى، فتصبح «سلمى» وهي طريقة تراثية أيضاً في التمليح والترقيق.

ب- ويأخذ المعجم الإسلامي (الألفاظ الإسلامية) مدى متسعا في شعر بشارة الخوري، فليست لديه تلك الحساسية التي يجعلها عادة أبناء الأقليات الدينية، تجاه دين الغالبية، وقد رأينا في رثائه لشوقي كيف

توسع في استجلاب الكلمات المقدسة مثل سدرة المنتهى، والركن، وما إليها، وحتى في الغزل يدفع بتلك العبارات الجاهزة «الكليشية» مثل قوله في إحدى غزلياته:

نم، إن قَلْبِي مَهْدِيكَ كَلِمَا ذُكِرَ الْهَوَى صَلَّى عَلَيْكَ وَسَلَّمَا^(٥١)

وتحت عنوان «الجدول الوديع» وهي عن الشعر حارس الضاد^(٥٢)، يسلم هذه الحراسة اللغوية إلى القرآن الكريم، فإذا كان الشعر قديماً حارس اللغة، فإن القرآن تولى هذه الحراسة فيما بعد:

حَلَّ في ذُرَّةِ الْعُرْوَةِ حَتَّى حَضَبَتْهُ الْإِبَاطُ مِنْ قُرْآنِهِ

ومن قبل وصف جهد حسان بن ثابت في الشعر:

حَسَّانٌ لَمْ يَنْقُضْ سِوَى صَلَوَاتِهِ السَّمْحَاءُ فِي مَدْحِ الرُّسُولِ الْهَادِي^(٥٣)

وإذا كانت الملاعب حزينة لفقد أمير الشعراء أحمد شوقي، فإن المأذن كانت كاسفة:

ولِلْمَآذِنِ فِي الْفِيحَاءِ كَاسِفَةٌ كَخَاشِعِ السُّرُوفِ فِي دَاجِي مَقَابِرِهِ

وهنا إشارة ذكية لبقة من الشاعر، فالملاعب المقفرة في لبنان، أما المآذن الكاسفة ففي الفيحاء، وهي دمشق!!

وفي مصرع الملك فيصل الأول، ملك العراق، يستدعي مشاهد التاريخ الإسلامي، ومن النسب الهاشمي ما يعمق الشعور بقيمة الفقيده:

أَسْتَدُوا «الْبَيْتَ» بِالصُّدُورِ، فَقَدْ مَادَ وَخَانَتْ جِدْرَانِهِنِ الدَّعَائِمُ

وَأَمْنَعُوا «الْقَبْرَ» أَنْ يَلْمَ بِهِ النَّاعِي فَيَنْعَمِي إِلَى «الرُّسُولِ» الْقَاسِمُ

والبيت المقصود هو الكعبة، والقبر مثنى محمد صلى الله عليه وسلم. ثم يقول:

فَطَفَى مِصْرَ «الْحُسَيْنِ» عَلَى الشَّرْقِ وَشَدَّتْ عَلَى الرُّوْحِ الْعِمَامُ

وَكَتَسَى مِغْرَقَ الْجِهَادِ جَمَالًا بِالْأَكَالِيلِ مِنْ ذَوَابَةِ هَاشِمُ

فهنا كلمات إسلامية صريحة عن الكعبة والرسول والجهاد، فضلاً عن استدعاء مواقف ومشاهد الامتداد للحسين.

ج- وتغيب من شعر الأخطل الصغير الحساسية تجاه الفتح الإسلامي، وفي هذا مايدل على عمق انتباهه العربي، والبعد عن التعصب الديني معاً، إنه يرى الإسلام عروبة، ويرى العروبة إسلاماً، ففي قصيدة «الجدول الوديع» المشار إليها سابقاً يصف الشعر بأنه هبة من الله للضاد:

هَبَةٌ مِنْ مَوَاهِبِ اللَّهِ لِلضَّادِ وَنُعْمَى حَلَّتْ عَلَى لُبْنَانِهِ

ويجعل القرآن حارساً للغة العربية، وهو كتاب المسلمين المقدس، كما دل هذا البيت الذي سبقت الإشارة إليه:

حَلَّ في ذُرَّةِ الْعُرْوَةِ حَتَّى حَضَبَتْهُ الْإِبَاطُ مِنْ قُرْآنِهِ

بل إنه في قصيدة عن الشاعر الفارسي «الفردوسي»^(٥٤) يمجّد هذا الشاعر، ويجعل من شعره إيوانا ينافس إن كسرى، فيكون هذا سبيله لتمجيد التاريخ الكسروي الذي مجّده الفردوسي في «الشاهنامة» كما هو روف، وهنا احتراس طريف وفني، فإذا كان تاريخ دولة الفرس بهذه الرفعة والعظمة، فهل العرب الذين موا هؤلاء الفرس وهدموا ملكهم كانوا جناة، أو خيراً من الفرس؟

كيف تخلص الأخطل الصغير من وصمة العرب يهدم الحضارة، ومن إهانة من قصد مدحهم من الفرس سان الفردوسي؟ إن القائد «رستم» مجرد مدخل أو قطعة من موضوع كبير تثيره القصيدة، ومعروف أن رستم يبد سعد بن أبي وقاص:

مَاعَابَةُ أَنْ سَيَفَّ اللَّهُ جَنْدَكَ بَلْ شَرَّكَ الْفُرسَ لَمَّا جَاءَ يَهْدِيهَا
مَنْسَى إِلَيْهَا كِتَابُ اللَّهِ يَخْطُبُهَا قَامَهُرْتُهُ الْغَوَالِي مِنْ نَوَاصِيهَا
عَرَا الْهَدَى الْكُفْرَ لَا فُرسَ وَلَا عَرَبَ يَأْوَقَمَةً هَرَّتْ الدُّنْيَا تَهَانِيهَا
إِسْلَامَ فَارِسَ أَغْرَاسَ تَمِيسُ لَهَا حُورُ الْحِنَانِ عَلَى تَرْوِيعِ شَادِيهَا
لَمْ يَرْتَدِّ الْمَجْدُ إِلَّا مِنْ مَطَارِهَا وَلَا انْتَشَى النُّصْرُ إِلَّا مِنْ أَغَانِيهَا

سيف الله في هذه الآيات هو الإسلام نفسه، وليس لقب خالد بن الوليد الذي لم يشارك في فتح فارس، هو يسمي الأشياء بأسمائها الإسلامية: كتاب الله - الهدى والكفر - إسلام فارس - عرس، ثم يتخلص إلى جيد الدور الفارسي في خدمة الإسلام.

وفي قصائد أخرى عن «المتنبي» و«المعري» يترافق الكشف عن عبقرية الشاعر بتصوير الحضارة الإسلامية تي أنجبه.

د- ولتفت الأخطل الصغير إلى التاريخ الفني والعاطفي - إن صح التعبير - ليكتب عن عمر بن أبي بيعة وصاحبه - في ليلة ذي دوران - نغم، قصيدة «عمر ونغم»^(٥٥).

وعن «عروة وعفراء»^(٥٦) قصيدة أخرى، وهما من أهم قصائده لأنه انتهج فيها منهجاً قصصياً. وقبل أن توقف عند هاتين القصيدتين، نشير إلى قصيدة «حلم عربي» وفي عنوانها مايدل على شغف الشاعر بالتراث لعربي، ويحلّمه التاريخي، وفي هذه القصيدة استطاع أن يزاوج بين ميله الخاص إلى الطرب والشراب، يحلمه يبحث الحضارة العربية في أقوى عصورها، وإشادته بدولة بني أمية التي ازدهر في زمانها الغناء في لبادية بصفة خاصة:

من لي بمعبد وابن عائشة ومالك والغريص
برئاسة ابن سريح ملتصين في الروض الأريص
وبشاعر الغيد ابن مخزوم وناطقة القريص
في مثل ليالات الوليد نقول للككاسات فيضي
بين الكواكب من قباب، والنواهد من بتيضي

يَحْطَرْنَ تَيْهًا فِي غَلَاتِلِهِنَّ مِنْ حُمْرٍ وَبَيْضٍ
فَإِذَا نَظَرْنَ قَعْنَ مَرِيضٍ، وَإِذَا بَسَمْنَ قَعْنَ وَمَرِيضٍ

عش هكذا يوماً! وتستغنى عن العمر العريض

إن هذه القطعة النادرة، الطريفة صفحة «نفسية» تكشف عن هوى الشاعر، وحلمه الشخصي والتاريخي معاً، وهي بهذا تدخل في «القومية» من باب الفن والإدهاش الحضاري، وهؤلاء المغنون جميعاً من أساطين الغناء في مكة والمدينة بصفة خاصة في عصرهما الأموي، وكذلك القيتان: حبابة وبغيض. أما الوليد فهو الخليفة (قبل الأخير) الوليد بن يزيد المعروف بخمرياته وشغفه بحبابة. وهذه القطعة تفتح الطريق إلى اهتمام الشاعر بقصتي حب بينهما كثير من التعارض: في القصة الأولى عمر بن أبي ربيعة ومغامرته في مضارب قبيلة محبوته نغم، وقد خلد عمر مغامرته هذه في قصيدته الشهيرة:

أَمِنْ آلِ نَعْمٍ أَنْتَ غَادٍ فَمَبْكُرٍ غَدَاةٌ غَدٍ أَمْ رَائِحٌ قَمْهَجَرٌ

أما القصة الأخرى فعن عروة وعفراء، الذي أحب ابنة عمه، وعروة بن حزام وعفراء عذريان (من قبيلة عذرة) وقد ماتت ويثداً كما تقول الأخبار الأدبية، وهو من عذريي العصر الأموي، فهو - تاريخاً - يرجع لنفس الفترة التي عاشها عمر بن أبي ربيعة، وهو - سيرة - يمضي في اتجاه الحب العفيف، والتعلق بالمرأة الواحدة، فلن ينتقل تنقل عمر بين النساء. وما نريده من هذه الموازنة أن الأخطل في اختياره هذين الشاعرين دون غيرهما من أصحاب الغزل من العرب لم يؤثرهما للمغزى، إذ هو متناقض، وإننا للعصر (الأموي) الذي يتعشق سيرته وأحداًه ويتمثل بأجاده ولما في شخص الشاعرين من قدرة على نسج قصة فنية، فقد اقتحم عمر مضارب آل نغم، وقضى ليلة، وخرج بحيلة طريفة معروفة، إذ ارتدى ثياب امرأة وخرج محاطاً بنعم وأختها حتى غادر مواقع الخطر. أما عروة بن حزام فإن قصته مع عفراء أكثر حيوية وإثارة من قصة قيس وليلى، ولكنها لم تزل تحظها من نهاية الشعراء المحدثين بنفس الدرجة، فقد خرج عروة (وكان يتيماً) في كنف عمه والد عفراء) خرج مع قافلة تجارية ليحصل على مهرها وينزع عن نفسه ثوب الفقر، وأثناء غيابه زوج الأب ابنته لواحد من أبناء عمومته نري، وحاول خداع عروة وذكر به أنها ماتت، فلما عرف الحقيقة نذر نفسه للعثور عليها، وقد كان، ولكنه كان قد بلغ حد الإعياء، فمع أن زوجها استقبله استقبالا حسنا، ووثق به، فإنه ما لبث أن فارق الحياة.

في قصيدة «عمر ونغم» احتفظ الشاعر بقافية القصيدة التي روت مغامرة ليلة ذي دوران، وهي الراء المضمومة، ولكنه جعلها على وزن آخر، قصيدة عمر من البحر الطويل أما قصيدة الأخطل الصغير، ومطلعها:

أَحَاكَ يَاشِغَرُ فَهَذَا عُمَرُ وَهَذِهِ نَعْمٌ وَتِلْكَ الذُّكْرُ

فهو من بحر الرجز (مستعلن + مستعلن + مستعلن) وبصرف النظر عن أي من البحرين الشعرين أقدر على الأداء القصصي (ولعل الرجز أقرب لما فيه من إيقاع قريب، ومقاربة للثغر) فإن إصجاب الأخطل الصغير بالقصيدة الأصل وأصح جداً، فهو يردد أهم مكونات المغامرة العمرية، فإذا التفطنا إلى الجانب القوي

عالم الفكر

في القصيدة - القصة، فإنه مائل في العودة إليها، وإحيائها، وفي تكتية عمر بن أبي ربيعة بكتيته العربية الإسلامية، إذ يقول:

إيه أبا الخطاب ما أحلى الهوى تنظم من نؤاره وتثُر

وتنعكس طريقة «الأغاني» في إيراد أخبار العشاق، إذ يسجل الأخبار المتعددة المختلفة التي تدور حول الحدث الواحد، إذ تثبته في رواية وتنفيه في أخرى، فيقول الشاعر متساقلاً:

ليلة ذي دوران، هل كانت كما خدّئت، أم أخيلةً ومُؤرّ
ونعم هل كانت كما صوّرت، أم بالغ في تلوينها المصوّر
وذلك «المجنّ»؟ ... ما أوهنه يكاد من رقتِه ينتثر

إن الأخطل الصغير، منساقاً بطريقة الأصفهاني، قد أفسد على نفسه قصة عمر ونعم، إذ شكك في إمكان حدوثها كما صورها ابن أبي ربيعة في قصيدته الشهيرة.

وبهذا لا يكون الأخطل الصغير كتب قصة شعرية محبوكة، قدر ما نشر بعض انطباعات حول تلك القصة التاريخية، وأقحم في سياقها عبارات ومواقف أثيرة عنده، فهو يدافع عن الحجاز.

قالوا الحجاز مجذب لما عموما ونظم فيه روضةً ونهر

ويعلّي من شأن شاعرية عمر، ومن قيمة الشعر عامة:

ما الحسن لولا الشعر إلا زهرةً يلهو بها في لحظتين النظر

إن الأخطل الصغير أكثر توفيقاً في قصيدته القصصية المطولة (هي من ثمانين بيتاً، وهي أطول قصائده جميعاً) عن «عروة وعفراء» عنه في قصيدته السابقة التي لم تستطع أن تكون قصصية بالمعنى الفني الذي يرضى حدثاً ينمو وشخصيات تشارك في صنع هذا الحدث.

وقد جرى قافية أشهر قصائد عروة بن حزام في عفراء، وهي التي تروي مأساته في جانبها الحزين ونهايتها الفاجعة، ومطلعها:

خلي من عليا هلال بن عامر بصنعاء عوجا اليوم وانتظراني

ومنها هذه الأبيات الذائعة:

جعلت لعراف اليامة حكمة وعراف حجر إن هما شفياني
فقالا. نعم نشفي من الداء كله وقاما مع العواد يتبدّان
فما تركنا من رغبة يعلمانها ولا سلوة إلا وقد سقياني
فقالا. شفاك الله، والله ما لنا بما ضمنت منك الضلوع يبدان

أما الأخطل الصغير فيقول في مطلع قصيدته:

مهّد الغرام ومسح الغزلان حيث الهوى ضرب من الإيمان

وكما حدث في قصيدته السابقة عن «عمر ونعم» فإنه وافق في القافية، وغير في الوزن، فقصيدته عروة من «البحر الطويل» وقصيدته الأخطل من بحر «الكامل» وفي ختام هذه القصيدة يقول ممجداً الأخلاق العربية، والتاريخ العربي عامة:

أنا وفد أبناء الصبابة، ساجد
استنزل الوحي الذي ظفرت به
من ترب عذرة في أذل مكان
شعراء عذرة في الزمان الفاني
فتسوغ في أذني «جميل» رثسي
وتطيب نفسي «كثير» ببياني

إن البيت الأول في هذا الختام يدل على موقعه من قصة عروة وعفراء، إنه يجتدش موضوعية العرض بأن يجعل نفسه موفداً من أبناء الصبابة من أمته في هذا العصر، إلى العصور السالفة ليحدثنا بتقرير عظيم عن عشاق العرب القدماء، وهذا الكشف عن موقع «الرواية» يشعرنا بانفصال القصة عن أبطالها، لأنها تروى من وجهة نظر شخص ليس طرفاً فيها. مع هذا، وفي حدود ما نحن بصده من الحفاوة بالتاريخ العاطفي والفني للعرب، نجد الشاعر قد أخلص لهذا الهدف إخلاصاً وافياً، فهو يجعل من الحب العذري عقيدة:

«حيث الهوى ضرب من الإيمان»

يتعانسق الروحان فيه صباباً ويعصف أن يتعانسق الجسدان

كما أنه يروي قصة الغرام بين ابني العم بتسلسلها الزمني، منذ كانا طفلين، إلى أن سافر عروة إلى الشام ليعالج داء الفقر ويرضى عنه عمه زوجاً لعفراء... ويمضي حتى يسجل وفاة عروة... وزيارة عفراء لقبره، وموتها فوق القبر، مما حمل الحاضرين على دفنها معه في حفرة واحدة:

ضموا الفتاة إلى الفتى في حفرة
من فوقها غصنان ملتفان
روحان ضمهما الهوى فتعانسقا
وتعاهدا، فتعانسق الكفنان

وهو في البيت الأول يشير إلى مذكرته أخبار العشاق «أنه نبت فوق قبر عروة وعفراء شجرتان التفتا أغصانها في هيئة عناق»!!

خلاصة

هذه رؤية في شعر الأخطل الصغير، القومي، وقد حاولنا أن نجتمع أشنات القطع والقصائد التي تدخل في هذا الباب لتصبح «قومية» هذا الشاعر محدّدة، مبرهنات عليها بأقواله، وليست مجرد عبارة تتناقلها الدراسات النقدية والأدبية، كما أننا حاولنا استيفاء فنون أو أغراض هذا الشعر القومي، فليست القومية في الشعر مجرد شعارات ترفع في مناسبات معينة، وليست صراخاً بتمجيد الماضي التاريخي، إن قصيدة تتغنى بنهر دجلة هي في صميم الشعر القومي حين يقولها شاعر غير عراقي، وإن رثاء الشخصيات العامة من غير أبناء الإقليم (الوطن في حدوده السياسية) هو من الشعر القومي، وهكذا استجمعنا فنوناً دخلت في مفهوم القومية، وأظهرت عمق هذا الشعور لدى شاعرنا بشارة الخوري.

عالم الفكر

هناك جوانب محدودة لن نتوقف عندها فقصائده في لبنان متعددة وليس هذا مستغرباً أو يستحق التنويه، فلبنان مسقط رأس الشاعر، ومنشأه ومثواه، لم يفكر في الهجرة ولا طلب الوجداء أو الشهرة عند غيره، وفي قصائده «الوطنية» يحرص دائماً على أن يذكر أن لبنان وطن فاطمة ومريم، أو محمد وعيسى، ووطن القرآن والإنجيل، وكذلك يحرص على أن يمجّد لبنان لدوره العربي، ولحرصه على لغته العربية، وانتائه لأتته العربية.

وفي حدود الغرض الذي عقدنا له هذه الصفحات نستطيع أن نجد خصائص شعر الأخطل الصغير ماثلة بكل ما له من نواحي الابتكار، وبكل ما ينسب إليه من تقليدية الأداء أو ضعف التصوير وأهم ما نشير إليه هنا أنه كان يلائم بين مضمون القصيدة ولغتها وصورها. وحين نعود إلى قصائده في سورية سنجدّه يجري في حلبة النابغة أو حسان أو الأخطل، مما أعلوا من مجد دمشق أو الغساسنة، أو بني أمية... وهذه الفحولة ذاتها، واللغة الجزلة نجدّها في رثائه لأهم ملك عربي فقدّه العرب في العصر الحديث، وهو الملك فيصل الأول ملك العراق. إنه «نسر» فعنوان القصيدة «مصرع النسر»، وهذا الملك الذي رحل فجأة في أشد أوقات النضال القومي حاجة إليه:

وَدَّ لو نَفْتِيكَ صِقر قَرِيشٍ بِالْخَوَافِي مِنَ السَّرْدِي وَالْقَوَادِمِ

وهذا بيت ينطوي على جمال ودقة وحسن ملاءة، فالقوادم ريش مقدم الجناح في الطائر، وهو الذي يشق الهواء ويمجّد المسار والاتجاه، والخوافي الريش الناعم المختبئ في آخر الذيل، وهو تابع للقوادم (هـ) وهذا ما يناسب النسر، والصقر (صقر قريش) ولكنه يجعلها قوادم الردى وخوافيه!! وفي هذه القصيدة تطل الجزالة من مفردات لا نجدّها في الشعر القديم مثل: «بان اللوى وظبي الصرائم» وكذلك الإشارة إلى «مضر الحمراء»، في حين أننا عندما نقرأ رثاءه لسعد زغلول - على مبالغته في إظهار الضجع على هذا الزعيم - نجد اللغة العصرية المألوفة، كما وجدناها في رثائه لشوقي، ويتم بإبراز دور سعد زغلول في توحيد لعنصري الشعب المصري، في قوله:

لُطِفَ الْمَسِيحُ مَذَابٌ فِي مَحَاجِرِهِ وَصَرَزَ أَحَدُ فِي جَنْبَيْهِ تَحْتَكِيمُ
صَلَّى عَلَيْهِ النَّصَارَى فِي كِنَائِيهِمْ وَالْمُسْلِمُونَ سَعَوْا لِلْقَبْرِ وَاسْتَكْبَمُوا

وقد استخدم بشارة الخوري كلمة «الشرق» لتدل على الأمة العربية، وكان هذا التعبير سائد لدى شعراء جيله أو السابقين عليه مثل شوقي وحافظ... وإذا تتبعنا هذا الاستخدام الخاص سنجد دائرة شعره القومي تتسع، ولكن إشارات المحددة المباشرة من الكثرة، والحرارة بحيث لا تحتاج إلى مزيد.

إن المعجم في حدود الغرض القومي يمكن أن يكون مقياساً دقيقاً لتوجه هذا الشاعر العام، فليس لديه قصائد تضاد الشعور القومي أو تتخذه، ومن ثم لا يمكن أن يقال إنه يتناقض، أو أن هذه القصائد مصنوعة لمناسبات يعرف نوعية الذين يهتمون بها، ومن ثم فلأنه يجاريهم في مشاعرهم. لقد كانت العروبة تجري في دماسته، وهي عروبة ثقافية روحية سياسية، ترعرعت في أغضان شتى وصلت إلى عمق التاريخ، وقصص الحب، ونوادير المغنين وعصر القيان المطربات، وفي كل هذا نجد الدليل على صدق العبارة التي تقول إنه كان في شعره يستجيب لمزاج عربي أصيل.

الهوامش

- (١) سبب هذه التسمية، أو اللقب الفني، تعلقه بشعر الأخطل شاعر بني أمية، وشغفه بالحمر وكثرة قصائده فيها. وبشارة الحوري لبنان المولد والحياة والوفاء، لم يهاجر مثلاً فعل أكثر شعراء جيله رغم تعرضه للاضطهاد والمخادعة من الحكم التركي لبلاده، وله قصيدة بعنوان «المهاجرة» (الديوان ٢٩) تنزي بالبقاء في الوطن والمشاركة في بنائه، وإن كان الشاعر لا ينكر على المهاجرين أثرهم الطيب في مهاجرهم، وأهم عنوان راق لبلدهم لبنان.
 - وقد اختلفت الأقوال في تاريخ ميلاده ما بين ١٨٨٠، ١٨٨٥، ١٨٩٠، وكان الشاعر يرجح الاحتمال الأخير (ليبدو شاباً) وقد رجح أنيس المقدسي أن يكون ١٨٨٥ هو الصحيح، ربما اعتياداً على تاريخ آخر لا يختلف فيه، وهو أنه أنشأ صحيفته «البرق» عام ١٩٠٨م.
 - ومن المستبعد أن تمكن شاب دون العشرين من إنشاء صحيفة وتكوين اسم تطارده السلطة العثمانية. ولكن المستغرب أن يقع الخلاف في سنة وفاته.
 - قائمه عبدالله الأخطل يذكر أنه توفي في عام ١٩٦٨ وهو ما يأخذ به صالح جودت.
 - راجع مجلة العربي - المجلد ٤٢٨ - يوليو ١٩٩٩.
 - أنيس المقدسي: أحلام الجليل الأول - ص ٣٥٧ - بيروت ١٩٧١.
 - صالح جودت: بلابل من الشرق (سلسلة أقرأ) - ص ٩٤ - دار المعارف بمصر ١٩٨٤.
 - (٢) محمد خلف الله: بحوث ودراسات في العروبة وأدبها - ص ٢٤٥ - معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة ١٩٧٠.
 - (٣) السابق نفسه: ص ٢٤٦.
 - (٤) محمد النوي: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجبالي - ص ٢٦ - معهد البحوث والدراسات العربية - ١٩٦٧.
 - (٥) السابق نفسه: ص ٢٧.
 - (٦) السابق نفسه: ص ٣٢.
 - (٧) صدر ديوان «الحوى والشباب» عن دار المعارف بمصر عام ١٩٥٣ أما ديوانه الثاني الذي نشر تحت عنوان: «شعر الأخطل الصغيرة» فقد نشرته دار الكتاب العربي - بيروت - عام ١٩٦١، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على الطبعة الثانية، عام ١٩٧٢، وقد اشتمل على كثير من قصائد الديوان الأول، وصدرت طبعة هذا الديوان الأخير في حياة الشاعر واشتغاله على عدد غير قليل من قصائد «الحوى والشباب» يعطي انطباعاً بأنه يمثل القدر أو السمت الذي لزمضى الشاعر أن يقدمه بين محبي شعره، وقد أجرينا دراستاً على قصائد هذا الديوان وحده.
 - (٨) في دراسة عبداللطيف شرارة عن «الأخطل الصغير» بدأ تعريفه بالشاعر باقتباس أبيات من قصيدة للشاعر صالح جودت قلنا عهداً بمباعدة بشارة الحوري وبإدارة الشعر في لبنان، وهذه الأبيات:
- | | |
|---|--|
| <p>ولسد الكأس والغرام حل
واستنامت له عذارى القوالي
وتبصرى الجبال بين يديه
وأقام الربيع في شفتيه
وحياه الإله بالنفس الحلو
ففضى عمره بمشقق الحسن، حتى</p> | <p>عهد أبى الكأس والغرام بشارة
نومة البكر يوم صرس البكارة
وأرى عنده وغى عذاره
ورسى في فؤاده مرسره
ولأولاً في الحوى أسواره
عشق الحسن فيه ووفاره</p> |
|---|--|
- ثم يعقب عبداللطيف شرارة على هذه الأبيات بقوله: «تلك هي الشاعرة البارزة من شاعرة بشارة عبدالله الحوري»، ولا يحول هذا دون إشارة إلى شعره القوي، ولكن في عبارة ختامية إيجابية متشككة، وإن كانت معترفة، يقول فيها: «والواقع أن بشارة استطاع أن يرتفع بالحسن العربي القوي إلى مستوى الحسن الغرامي في تميزاته الشعرية».
 - انظر: الأخطل الصغير - المقدمة - ص ٦٥ - دار صادر - دار بيروت - ١٩٦١م.
 - ويقول خليل برهومي في كتابه: «الأخطل الصغير بين الحوى والشباب والجبال» إن الشاعر قد خلق في معظم الفنون الشعرية... إلا أنه مبدع بشعره إلى الغزل - ص ٦١ - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٩٣.
 - (٩) نحات أحمد فؤاد: شعراء ثلاثة - ص ٢٩٠، ٢٩١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧ - القاهرة.
 - (١٠) عبداللطيف شرارة: الأخطل الصغير - ص ١١.
 - وجال الرمادي: من أحلام الأدب المعاصر - ص ٢٨٨ - الناشر: دار الفكر العربي - ١٩٧٩ - القاهرة.
 - (١١) انظر ما عرض خليل برهومي من أرائهم في كتابه «الأخطل الصغير بين الحوى والشباب والجبال» في الفصل الثاني عشر بعنوان: «مكانة الصغير الشعرية» - ص ١٢٨ - ١٥٠. ويبدو لنا من الطريفة التحكيمية الساخرة التي تتمتع على إفساد الحسائي بإثارة الدلالة «الحرفية» للمعارف، التي اتبعتها مارون عبود، فقد كان - بدو - يجري في مضمار الغداف فيما تناول به شوقي في الديوان.
 - (١٢) عن مبادئ الرومانتيكية راجع: محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية - الصفحات: ٤، ٥، ٦، ٧، ١٠، ١١ - الناشر: دار هبة مصر - ١٩٧١.
 - (١٣) أحيل في التوسيع في رومانسية على محمود طه على دراستي التي حصلت بها على درجة الماجستير من كلية الآداب - جامعة القاهرة، وكانت بعنوان: «الصور الفنية الرومانسية في شعر طه - عام ١٩٨٢».
 - (١٤) شعر الأخطل الصغير: قصيدة أدب الشراب - ص ٣٢.

- (١٥) شعر الأخطل الصغير: ص ٤٨.
- (١٦) شعر الأخطل الصغير: ص ٦٨.
- (١٧) أحمد محمد قدور - مجلة البيان - الممد ٢٥٢ - مارس ١٩٨٧.
- (١٨) نفحات الخليلج: ج١ - ص ٨٢ - ط ثانية - ١٩٨٣.
- (١٩) نفحات الخليلج: ج١ - ص ١٥ - ط ثانية - ١٩٨٣.
- (٢٠) نفحات الخليلج: ج٣ - ص ٦٤ - ط أولى - ١٩٨٣.
- (٢١) هو الغنان منجب الدوسري، والقصيدا بديوان نفحات الخليلج: ج١ - ص ٣٤ - ١٩٨٣.
- (٢٢) نفحات الخليلج: ج١ - ص ١٣١ - ط ثانية - ١٩٨٣.
- (٢٣) نفحات الخليلج: ج١ - ص ٥٢ - ط ثانية - ١٩٨٣.
- (٢٤) نفحات الخليلج: ج١ - ص ١٢٦ - ط ثانية - ١٩٨٣.
- (٢٥) نفحات الخليلج: ج١ - ص ٢٦ - ط ثانية - ١٩٨٣.
- (٢٦) نفحات الخليلج: ج٣ - ص ٦٤ - ط أولى - ١٩٨٣.
- (٢٧) أنيس المقدسي: أعلام الجبل الأول - ص ٣٦٩ - بيروت ١٩٧٢.
- (٢٨) في كتابها: «قمرها ثلاثة» تخصص للأخطل الصغير الجزء الأخير (من صفحة ٢٥٧-٣١٧) وقد صدر كتابها عام ١٩٨٧ وإن كان يمتد على مادة سابقة.
- (٢٩) في كتابها «الأخطل الصغير» ص ١٧ - صدر الكتاب عام ١٩٦١.
- (٣٠) المرجع السابق: ص ١٩.
- (٣١) المرجع السابق: ص ٢٦، ٣٠.
- (٣٢) المرجع السابق: ص ٦٧، ٦٦.
- (٣٣) جمال الدين الرمادي: من أعلام الأدب المعاصر - دار الفكر العربي - ١٩٦٣ - القاهرة.
- (٣٤) صالح جودت: بلاط من الشرق، ومقاتله عن الأخطل الصغير من ص ٩٢-١٠٣.
- (٣٥) القصيدة: ص ٦٤.
- (٣٦) الديوان - القصيدة: ص ٩٤.
- (٣٧) الديوان - القصيدة: ص ٣٨.
- (٣٨) الديوان - القصيدة: ص ١٤٠ والنظمين من بيت لحسان بن ثابت في مدح الغسانة، وشطره الثاني: فبريد يصفق بالرحيق السلس.
- (٣٩) الديوان - القصيدة: ص ٢٣٣.
- (٤٠) قصيدة «مرحبا مصر»: ص ٦١.
- (٤١) قصيدة «الليل»: ص ٢٤٣.
- (٤٢) الديوان - القصيدة: ص ١٨٠.
- (٤٣) الديوان - القصيدة: ص ٢٩٩.
- (٤٤) في كتاب: «المسوت وجه آخر» وهو عن مرثي الشعراء فيمن مات انتحاراً في الشعر الحديث - الناشر: حين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - القاهرة - ١٩٩٥.
- أما عبارة قدامة بن جعفر فتقول: «إنه ليس بين المرئية واللدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه هالك، مثل كان، وتولى، وقضى نحيبه، وأما بذلك، وهذا لن يزيد في المعنى ولا ينقص منه».
- (٤٥) جملة أبيات الرثاء في ديوانه الذي نعتي به (٢٦٩ بيتاً) موزعة كالآتي: الزماوي ٥٨ بيتاً - ليعيل (مصرع النسر) ٥٣ بيتاً - شوقي ٥٠ بيتاً - قصيدة كنفوا الشمس ٢٩ بيتاً - سعد زغلول ٢٨ بيتاً - الشيخ العراقي ٢٦ بيتاً - حافظ إبراهيم ٢٥ بيتاً. وهذا الإحصاء مختص بالشخصيات القومية، فمرثياته في أبناء وطنه اللبانيين لا تدخل في العدد.
- (٤٦) عبد الله الغلب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ج١ - ص ٣٦٢ - ط ثانية - دار الفكر - بيروت - ١٩٧٠.
- (٤٧) المرجع السابق نفسه: ص ٦٥، ٦٩.
- (٤٨) خليل بروهيمي: الأخطل الصغير - ص ١٣٩ - والمرجع بهامش الصفحة.
- (٤٩) الديوان: ص ٦٩.
- (٥٠) الديوان: ص ٥٢.
- (٥١) الديوان: ص ٧٠، وفي قصيدة عش أنت يقول متفرلاً: وحياة عنيك، وهما عندي مثلاً القرآن عندك.
- (٥٢) الديوان: ص ٣٩.
- (٥٣) الديوان: ص ١٤١.
- (٥٤) الديوان: ص ٧٣.
- (٥٥) الديوان: ص ١٤٦.
- (٥٦) الديوان: ص ٢٨٧.
- (٥٧) للشاعر جرير بيت مشهور في جهاد الفرزدق يهجو دأباً بأعجاء يصغفها غيره، فيقول:
- لقد كنت فيها بالفرزدق نابغاً وريش الحوافي تابع للعوادم

البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي

د. حسين جمعة*

مقدمة

الشعر شاهد حقيقي حيّ على تأثير مبدعه بأحداث عصره، وصور بيئته الزمانية والمكانية . . فالشاعر لم يكن محايداً أو منعزلاً عن واقعه الطبيعي والاجتماعي والتاريخي . . فهو جزء منه، لأنه عاش التجربة بحسه ومشاعره وأفكاره وخياله، ونقلها إلى فنة لوحات جمالية خالدة .

وهو لسان حال قبيلته وسفيرها لدى الملوك والأمراء والقبائل في كثير من أمورها، حمل همومها وآمالها في السراء والضراء، وفي الحل والترحال « طفلاً وفتى وكهلاً »، ورسم ذكرياته وتطلعاته في بيئة تشرب نساءها وحربها وقربها، وآنس جبالها ووديانها وصحراءها، ورضع الحنين إليها في الجفاف والجفاف والخصب .

وبهذا كان الشعر عند العرب كافة ديوانهم، وجمع أخبارهم، لم يكن لهم علم أصح منه، كما دل على معالي الأخلاق وصبوب الرأي ومعرفة الأنساب .

ونحن لا نشك - البتة - أن مهمة الشاعر ليست مماثلة لمهمة المؤرخ، ولكنه شاء أم أبى لا يستطيع أن يغمض عينيه عما يراه ويتنابه من خلجات شعورية . . فما يعتلج في داخله من صور أدبية إنما هو مخزون نفسي وموضوعي طويل .

* أستاذ الأدب القديم - جامعة دمشق - سوريا .

عالم الفكر

ولهذا قيل : إن الشعر الجاهلي «لم يسم إلى الذروة العالية التي بلغها إلا لكونه تنفيساً صادقاً وملتهباً وتصويراً لبيئة الجاهليين»^(١).

فالشاعر في رؤيته الفنية ولغته الشعرية عالم بالبيئة الواقعية الصامتة والمتحركة براً وبحراً . . مدرك لتأثير ملاحظاتها بدقة لا يرتقي إليها غيره ، ويعبر عنها بعاطفة لا يملكها غيره .

ونحن نرى أن الغايات تخلق أسبابها ، فحين أراد الأديب أن يعبر عن حاجاته الملحة في ذهنه وذاته لجأ إلى الطبيعة ففتح من عنها ما أسعفته مخيلته وقدرته . . فجئح مرة إلى التفصيل والإبانة لإيضاح هدفه ، ومرة أخرى أوجز حين أدرك أن الإيجاز التصويري للطبيعة يلي ذلك .

فالشعر الجاهلي بهذا المفهوم وثيقة جمالية أولاً ، ووثيقة اجتماعية وتاريخية وفكرية و . . . وجغرافية وطبيعية ثانياً .

ومن هنا أصبحت القصيدة الشعرية شاهداً أبدياً يحكي أبعاده تلك ، ويصبح الشاعر المبدع الخلاق لهذا الشاهد المؤثر .

فهو شاهد لا يستغني عنه الدارسون في مجالات البحث العلمي كلها ، وفي طليعتها دراسة البيئة الطبيعية .

ولهذا جعلناه مادتنا الأصلية لمعرفة معالم البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج العربي في العصور الجاهلي ، ولنشكل - في ضوءه - دراسة في الأدب الجغرافي والطبيعي والتاريخي . . وإذ ننقل بواسطته وحي البيئة الصامتة والمتحركة نسعى إلى هدفين :

- الوصول إلى حقيقة ماكانت عليه البيئة آنذاك .

- التأثير الجمالي في المتلقي ، بتحليل غلب النصوص التي اعتمدناها أداة للبحث .

وبناء على ماتقدم سأحاول استجلاء جنين الشعر الجاهلي الذي قيل في منطقة الخليج العربي من عيان حتى كاظمة (الكويت اليوم) متتبعاً ما وقع لذي من صور الطبيعة الحية والصامتة ، وصور الأوابد التي شهدتها .

ولست أدعي أنني أحطت بالبحث من جوانبه كلها ، فالإنسان مركب على النقص ، والكمال لله وحده . . فلا بد أنه ند عني كثير مما لم يقع تحت عيني وخاطري .

ولست أزمع - أيضاً - أنني حزت قصب السبق في دراسة منطقة الخليج ، فالأدب الجغرافي والتاريخي كان موضع اهتمام الباحثين أمثال الشيخ العلامة حمد الجاسر في أبحاثه مثل «المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية» ، والباحث محمد بن عبدالله بن بليهد النجدي في كتابه «صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار» . وغيرهما .

وهذا الضرب من الأبحاث كان موضع عناية أجدادنا القدماء كالمعداني في (صفة جزيرة العرب) وياقوت الحموي في (معجم البلدان) وأبي عبيد البكري في (معجم ما استعجم) وغيرهم .

وفضلاً عن ذلك كلّ فقد ترددت أصداؤه الحديث عن البيئة الطبيعية والجغرافية في دراسات شتى قديماً وحديثاً ومنها بيئة منطقة الخليج .

ولكنني أرى أن دراستي لها خصائص متفردة ، لأنها تناولت منطقة الخليج العربي في الشعر الجاهلي وحده ، وجعلت شعراء أبناء المنطقة أصلاً لها ، وشفعته بموازنة أو مادة توثيقية من الشعراء الجاهليين الآخرين .

ولم أكن لأهمل الدراسات الأدبية والنقدية والجغرافية والتاريخية ، وكتب المعارف العامة والتفسير والحديث والمعجمات . . . وغيرها .

فأبينا لاحت لي المظان التي تناولت منطقة الخليج ، ورأيتها تنعقد بها غاية البحث ألمت بها لتكون مصادر كاشفة ومساعدة للمصدر الشعري .

بهذا كله تشكل بين يدي بحث في البيئة الطبيعية ، فرض منهجه في تناوله ، فكنت أتناول الظاهرة في إطارها التاريخي والجغرافي وهي تنبىء عن مكونات بيئتها الطبيعية وفق مبدأ الانتقال من العام إلى الخاص .

وفي إطار هذا المنهج الاستدلالي الوصفي كان لزاماً علي أن أشير إشارة سريعة إلى المنهج البيئي أو الإقليمي وأثره ، ثم انبثني لأبرز أهمية البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي في شكل مركز ومكتنف ، ومن ثم أتوقف لأفصل في البيئة الطبيعية البرية والبحرية لمنطقة الخليج العربي .

ولما تيقنت من أهمية المصورات التي انتهى إليها البحث ذيلته بثلاثة منها لتسعف القارئ في تصوره للمنطقة إبان العصر الجاهلي ، وهي ثمرة من ثمار النتائج التي ضمنتها الخاتمة بين جوانحها ، وعرضت لأهمها .

وأخيراً جاءت الحواشي متضمنة المصادر والمراجع (دون تفصيل) .

واعتمدت اسم الكتاب في التوثيق ، وبينت مؤلفه أو محققه حينما يذكر للمرة الأولى ، وإلا ذكرت الدار التي نشرته . . . وقد أوضحت في ختام المقدمة المصطلحات الواردة في الحواشي .

المصطلحات

المصطلح	الدلالة
ق	قصيدة أو قطعة
ب	بيت
ص	صفحة
ح	حاشية البحث
هـ	هامش المصدر
ج	جزء

م	مصدر أو مرجع
س	سابق
ن	نفسه
ط	طبعة
ت	تحقيق
د	دكتور
د/ت	دون تاريخ
١١	الرقم المفرد للصفحة
١/١	الرقم الأول للجزء والرقم الثاني للصفحة

١- المنهج البيئي وأثره

انطوت مقولة «الشعر ديوان العرب»^(١٢) على معان عديدة، واكتنز مضمونها مناهج جمّة، وأهدافاً شتى، فهي عند عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) تدل على أن «الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»^(١٣)، وعند ابن رشيّق توجي بأن الشعر يشتمل على «معالي الأخلاق وصواب الرأي ومعرفة الأنساب»^(١٤).

ويرى الفارابي أن «الأقوال الشعرية هي التي من شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول، أو أنها هي التي توقع في ذهن السامعين المحاكاة للشيء»^(١٥).

فالشعر بهذه المفاهيم صورة فنية موازية لحياة أصحابه وأفكارهم وبيئتهم، أي أنه صورة تختزن في عباراتها أخبارهم وعاداتهم وأنسابهم ومشاعرهم في كل زمان ومكان.

والشعر الجاهلي في إطار ذلك صورة للبيئة التي صدر عنها أبنائها بخصائصها وأشكالها. . وقد نقلوها بعفوية مستمدة منها، لأن البيئة الطبيعية في كل زمان أقرب إلى الفطرة، والفطرة تدعو إلى الصفاء والوضوح، وإلى التجمع والوحدة، وإلى التسامح وإن حملت روح الصراع الذاتي. وكل باحث عاد إلى مقالته الجاهليون ثراً أو شعراً قرأ في قولهم لغة متألفة مع التجربة الفاعلة والمتفعلة بالمحيط الخارجي، ولمس في متون قصائدهم نتاجاً أدبياً لمخزون شعوري يضرب في أعماق المكان والزمان.^(١٦) ولاشك في أنه سيتجهي إلى معايشة لحظة الإبداع الأولى الممتلئة في الذات والبيئة الطبيعية في وقت واحد. فالبيئة هي الوطن والأهل والأحداث والذكريات والمشاعر.

ولهذا فنحن نسلم في كلمات الشاعر الجاهلي صليل الألسنة التي تتغنى بالبيئة في معرض أهدافه. . وتجعلنا نعيش، بل نشهد عظمة التجربة التي مر بها الشاعر ونقلها في صوره وأقماً فنياً وفكرياً أينما كان ولاي قبيلة انتهى.

من هنا يصبح الشعر المادة الأولى لدراسة البيئة، وبهذا يعظم الأثر البيئي في الدراسات الأدبية والنقدية والتاريخية والجغرافية.

وقد أدرك أجدادنا الأثقال أهمية البيئة الطبيعية وأثرها في الإبداع والقدرة على الإنعام، ويواثي القول . . .
فالشاعر ربا جعل الطبيعة ملجأه لذلك، ولا أدل على هذا من قول الأصمعي: «ما استدعي شارد بمثل الماء الجاري والشرف العالي، والمكان الخالي»^(٧).

وقد لمس ابن سلام الجمحي بذكاء شديد أثر البيئة الطبيعية، فانخذ المكان أحد مقاييسه النقدية في تصنيف طبقات الشعراء لديه، وفي التفاضل بينهم . . . فكان أول مؤسس للمنهج البيئي أو الإقليمي، وفي ضوء مقياسه السابق الذكر أفرد طبقة خاصة سبأها «شعراء القرى العربية» وضمت «شعراء المدينة ومكة والطائف والبحرين والبيامة»^(٨)، وعدّ من شعراء البحرين، المثقّب العبدى والمزقّ العبدى، والمفصلّ النكري.^(٩)

ومن قبل مارس الشعراء هذا المعيار النقدي قولاً وفعلًا، فكان الفرزدق «إذا صعب عليه صناعة الشعر ركب ناقته، وطاف خاليا منفرداً وحده في شعاب الجبال ويطون الأودية والأماكن الحرة الخالية فيعطيه الكلام قيادته»^(١٠)، وسبقه شعراء العصر الجاهلي في هذا، وفاقوه في تغنيهم بالطبيعة، فاستحقوا أن يكونوا شعراء أوطانهم قبل أن يكونوا لسانها الذي يتغنى بمحامدها ويذبح عن حماها.

فكنت تراهم ينزحون مع قبائلهم من موطن إلى آخر، يقرّون به معها، وحيثما أرادوا من المواضيع وحلّوا صوّروا مشاهداتهم للبيئة الصامتة والمتحركة.

ولعل المقدمة الطللية في قصائدهم الشعرية أعظم شاهد فني يعبر عن هذه الحقيقة، وما طريقة الشعر التي بقيت ثابتة التقاليد في تلك القصائد إلا دليل على أن البيئة الطبيعية تركت أثرا متصاعدا في نشوئها وارتقاها . . . فالشعراء يذكرون - غالبا - الرحيل والانتقال، وتوقّع البين والإشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الإبل، ولع البروق، ومزّ النسيم، وذكر المياه التي يلتقون عليها، والرياض التي يجلّون بها.^(١١)

وهذا المنهج الفني لم يكن ليمنع التنوع في عرض البيئة الطبيعية، لأن البيئة بأشكالها المتعددة كانت متبعا للإنعام، وعملا لجملة من الأفكار والمشاعر التي يسقطها الشعراء عليها، وإن ظلت البيئة الأم الممثلة بالبادية تصدح بهيئاتها وتفرض صورها الموروثة في متون لغتهم.

فعميد بن الأبرص الأسدي عاش في نجد^(١٢)، ولكنه لم يكن يغمض عينيه عما شاهده من البيئات البحرية التي عرفها في رحلاته المتتالية إلى الحيرة والبحرين، والمسبب بن علس الضبيعي البكري وابن بجدة التلمس حملا موروثا كبيرا من الصور التي راوها في البيئة البرية والبحرية لأن منازل ضبيعة امتدت إلى مناطق كثيرة وواسعة من البحرين، أما طريقة بن العبد فقد ولد بالبحرين وبها دفن^(١٣).

ويذهب الظن بالباحث على مَرّ الأيمان ليرى أن الثروة التي شهد بها بعض شعراء العصر العباسي على منهج القصيدة العربية تختزن في مضمونها وتحمل قبل كل شيء ثروة على البيئة الطبيعية القديمة ذات الدلالة الموحية بعناصرها المشكلة لها. فثروة أبي نواس على المقدمة الطللية ليست ثروة فنية أو عيشية، فهي موطنة شكلا لغايات نفسية وفكرية ذات جوانب عدة.^(١٤)

ونحن إذ نسوق ذلك كله لا نغفل عما انتهت إليه المناهج الحديثة من إبراز البيئة، وجعلها منهجاً قائماً بنفسه للدراسات متباعدة، وظهر أثرها في صورة نظريات أطلق عليها المنهج الإقليمي الذي استطاع على يد الباحث أمين الخولي^(١٥).

ولست أنكر ما قدمه هذا المنهج من اجتهادات في مجاله، وخاصة أن جملة من الأبحاث قد نمت وترعرعت في ضوئه،^(١٦) ولكنني أنكر انحرافه عن الخط الذي رسمه له أجدادنا الأفاضل وفي طليعتهم محمد بن سلام الجمعي . . . فأصبح هناك أدب للشام، وآخر للعراق، وأدب لمصر، وآخر للمغرب، وتبعثرت الوحدة الفنية واللغوية والأدبية بتبعثر الوحدة السياسية والفكرية.

وبهذا تكمن خطورة عظيمة، فالوحدة الفنية التي رسختها البيئة منهجاً، والوحدة الفكرية التي استلهمت الشعراء عادات وقيماً على امتداد تلك البيئة وعلى الرغم من تعدد الانتهاء للقبائل، انفصمت عراها بين أبناء الأمة الواحدة.

ومن هنا ندرك أن قيمة الدراسات التي تتخذ من المنهج البيئي أسلوباً يجب ألا تجعله وحيداً في بابها، ومنعزلاً عن المناهج الأخرى . . . وبهذا يصل الدارس إلى الوحدة الفنية والفكرية الجامعة للنص الأدبي كما نقله الشاعر، وكما أسسته البيئة الطبيعية الفطرية.

وفي ضوء هذا الفهم سأربط المنهج البيئي بجملة من المناهج البحثية الأخرى التي تساعد في الكشف عن حقيقة البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج العربي من الشعر الجاهلي.

وسأعرض بإيجاز شديد لأهمية البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي وماكوته في أبنائها من ظواهر اجتماعية وفكرية ونفسية . . . مستدلاً بالصور الشعرية التي أبرزها ولاسيما ظاهرة الكرم والفروسية.

ولعل هذا يكون إطلالة موحية لدراسة البيئة الطبيعية في ذاتها.

٢- أهمية البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي

لمسنا مما تقدم أن دراسة البيئة في الشعر تعد من أصعب الدراسات الإنسانية، لأن الشعر بالدرجة الأولى صورة فنية جمالية، ولأن ملاح تلك البيئة الصامتة والمتحركة لم تعد كما كانت عليه في ظروفها الزمانية والمكانية.

ولكن التماثل في أشعار الجاهليين يرى نفسه أمام مادة عظيمة كماً ونوعاً صدحت بالحديث عن البيئة في فلواتها ووديانها وجبالها وسهولها ونباتها وشجرها ومياهها وأبارها، وهوائها ورياحها، وحيوانها الأليف والوحشي برأ وبحراً، وترتشف من هذه المادة دفقاً من الإيحاء الفكري والاجتماعي والعاطفي . . . بل يذهب بنا الظن إلى أنها صورة من الصور على نحو ما للعصر والمجتمع في أحزانه وأفراده . . . فالبينة هيمنت على مشاعر العربي وأفكاره وتدخلت في تكوينها وصياغتها حسب ما تقتضيه، ودفعته به إلى حياة تتسق مع ما تفرضه عليه . . . فكان منفصلاً بها، وعنهما يصدر في كل شيء أبنياً توجهه وإلى أي جنس انتسب، فعاداته وقيمه مصوغة على ما قدمته في البر والبحر.

عالم الفكر

ومن هنا وجدنا الجاهلي في بلاد العرب كلها يشترك في جملة من الظواهر ليست متماثلة مع الشعوب الأخرى في الشكل والمضمون . . . على قلة الفوارق بين أنماط السلوكية في البادية والحاضرة .

ولا ينكر أهمية أثر البيئة الطبيعية إلا معاند أو مستكبر ، فالجاهلي رَسَخَ حدود عاداته وقيمه ، وربها عواطفه في إطار ما ألفه من ضروب البيئة الطبيعية ، ورسمها في لغة تصويرية موحية بأصولها ، ومثلته بذاته في وقت واحد ، ومعبرة عن تجربته الثقافية والاجتماعية والعاطفية ، وكل أثر فني تمتع ومثير ينبعث في صورته الأولى من مكوناته الفاعلة التي تحيط بالمبدع .

ولئن لأذهب في الرأي إلى أن الظواهر الفنية لا الفكرية والاجتماعية وحدها لم تبرز على أشكالها التي اتخذتها لولا تدخل البيئة الطبيعية الصامتة أو المتحركة ، سواء كان تدخلها مباشراً أو غير مباشر .

وإذا كان البحث ليس معقوداً لبيان أهمية البيئة في الحياة أولاً والفن ثانياً فإن منهجه يلزمنا بالإشارة إلى بعض الظواهر الاجتماعية والفكرية التي صاغتها البيئة الطبيعية لبلاد العرب في إطارها المناسب لها ، كظاهرة الكرم والفروسية ، وحماية الظعائن والمرأة ، والمحافظة على الشرف والنسب ، وإغاثة الملهوف ونصرة الضعيف ، وذم البخل واللؤم والجبن والفرار . . . وغيرها . (١٧)

فظاهرة الكرم وذم البخل - مثلاً - تظل أبرز الظواهر التي شكلتها البيئة الطبيعية لبلاد العرب لا توازيها إلا ظاهرة الفروسية ومدح الشجاعة والثبات وذم الفرار والجبن . بل إن البيئة خلقت سلوكيات عامة في إطارها ، واستطاع الشعر الجاهلي أن يرصد ذلك بدقة متناهية وإن تميَّز غالباً بتصويرها تصويراً جمالياً وإيجالياً .

ولعل أهم ظاهرة فرضتها البيئة الطبيعية على حياة العرب ظاهرة النجعة ، وكانوا ينتقلون من محاضرتهم التي اتخذوها وطناً لهم إلى منازل بالبادية تسعة أشهر طلباً للكلأ والماء ، وكانت رحلتهم تبدأ نحو الرابع عشر من آب (أغسطس) ولا يرجعون إلا بسقوط نوء الحقعة لتسع خلت من حزيران (يونيو) . (١٨)

وكانت القبائل العربية تنزل في تلك المناطق في أخلاط شتّى حتى صار لفظ (الخليط) في الشعر الجاهلي علماً لذلك . (١٩) وتظل المقدمة الطللية أكثر مقاطع القصيدة الجاهلية دلالة على مدى تأثير البيئة البدوية أو حياة البداوة في أصحابها ، وبرز هذا التأثير واضحاً في وحدة العادات والتقاليد والقيم واللغة والثقافة والمشاعر .

فكان القلق من همّ الحل والترحال همّاً عاماً للجميع في أنحاء البلاد شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً ، ولعل المثقّب العبدى من أحسن من تحدث عنه في قوله : (٢٠)

إذا ما قُنتُ أرَحَلُها بِأَيْلٍ تَأَوَّهَ آهَةَ السَّرْجُلِ الْحَزِينِ
تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُهَا وَضَيْي أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي؟
أَكَلِ السَّدْفَرِ حُلَّ وَارْتَحَلْ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يُبْقِيَنِي؟

لقد أبداع المثقّب أيما إبداع حين جعل ناقته تكابد المعاناة القاسية من الارتفاع، ويستثيرها الحزن ويستبد بها في كل مرة تشد الرحال إلى مناجح جديدة، فتنسوب المياه، وقلة الموارد ما تركا لها طمأنينة ولا راحة... تستظل بها لفترة طويلة، ولهذا تبدي قلقها الدائم.

فحياة التبدّي فرضت على الجاهلي أن يكون سمحاً كريماً، وواءمت هذه الحياة نفسه وطبيعته فتعشّقها وتغنى بها، وقاتل من أجلها. فكنا نراه يشبّ على محاسن الأخلاق والتسابق إلى المجد والشرف^(٢١) أينما لاح له في تلك البادية المترامية الأطراف، فالمثقّب العبدّي في سباق مع الزمن، فتراه يتهلّل لمراى ضيفه، فيسرع إلى البرك الهواجد من الإبل فيختار أحسنها وينحرها له قاتلاً: (٢٢)

فلما أنساني والسماء تبلّسه فلقبته أهلاً وسهلاً وسرحباً
وقمست إلى البرك الهواجد فأتقمت بكؤماء لم يذهب بها النّمي مذهباً

فشدة الريح وهطول الطر، وقسوة الشتاء زادت من إصرار المثقّب على إكرام ضيفه، وكذا كان العربي في بلاد العرب لا يبخل بها عنده وإن تولّت الأزمات عليه وأهلكته ماله... ثم إن العربي صاغ ذلك كله في إطار نفسي وفكري يلبي عواطفه وعقله، فغدا إكرامه إرثاً طويلاً للأجداد الذي يمتدح به، ويبعده عن البخل المكروه عندهم... لا يختلف في هذا عن رعاية الجار والمحافظة على حرمانه على حد قول المثقّب العبدّي^(٢٣).

واعلم أنّ السّلم تقصّص للفتى ومضى لا يتقّ السّلم يذلّم
أكرم الجار وأرعى حقّه إن عرّفان الفتى الحقّ كرم

ثم يقول: (٢٤)

مترجّ الجفنة ريمعي النّدى حسن تجلّسه خير لطم
يتملّ الخزّ عطايًا بجّة إنّ يفضّ المال في العرّض أتم
لا يبالي طيّب النّفس به تكفّ المال إذ العرّض سلّم
أجعل المال لمرضي جنة إنّ خير المال ما أذى السّلم

إن الشاعر حلّيم وقور غير سفيه ولا غادر، فإذا أنفق لم يسرف، وإذا أخرج ماله فعل هذا عن طيب نفس... فكل مال لديه ما جليل إلا وقاية من الذم والنقص.

هذه هي صورة فنية لأحد شعراء منطقة الخليج العربي في الشعر الجاهلي تحدث فيها عن ظاهرة الكرم المتأصلة في نفسه ونفوس قومه، وهي صورة قائمة في نسيجها الحيائي والفني على عناصر البيئة الطبيعية الحية والصامتة، كما تتناول في الوقت نفسه أثر البيئة البدوية في تنمية ظاهرة الكرم وتعزيزها في النفوس، وتجربنا أيضاً بأن البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج العربي آنذاك لا تختلف في معطياتها عما كانت عليه بلاد العرب كلها، وهي توحى فيها توحى به أنها بيئة مجمعة لا مفرقة في الحياة والفن.

وإذا كانت الفروسية غير حكر على العرب، أو على بيئة دون بيئة فإن المفاهيم التي ارتبطت بها عند العرب لبست أشكالاً متميزة مستمدة من بيئتهم وحياتهم.

عالم الفكر

وقد سبق أن أشرنا إلى ظاهرة النجعة، فهذه الظاهرة فرضت على القبائل العربية قانون القوة، فاحتل عندها المرتبة الأولى على الصعيد الفردي والاجتماعي، وقلة الموارد الطبيعية والمائية أياح في شريعتهم الغزو والسلب، وافتخروا بذلك، ومن هنا انتقل الصراع من أجل البقاء إلى حياة البشر، بعد أن كان مقتصرًا على الطبيعة الحية . . . والعرب ليسوا فرداً في هذا المجال .

وأرّخ الشعر الجاهلي لهذا الصراع حول المناجع والمنازل، وإن كانت القبائل قد عرفت نمطاً من المواطن الخاصة بها، (٢٥) ومثل هذا وجدناه في أشعار أبناء منطقة الخليج العربي حينذاك . (٢٦) فهذا رجل من قبيلة عبد القيس التي استوطنت البحرين وعمان يحدّثنا عن مظاهر فروسيته التي جعلته يتنصر على خصمه، ولو جبن أو ضعف لنال منه خصمه، فقال: (٢٧)

فلم أنكّل ولم أجبّن ولكن يَمْنَحُهَا أبا صَخْرٍ بِنِ عَمْرٍو
شَكَكْتُ بِجَمِيعِ الْأَفْصَالِ مِنْهُ بِنَاقِلَةٍ عَلَى دَهْشٍ وَدُغْرِ
نَرَكْتُ الرُّمَحَ يَبْرُقُ فِي صَلَاةٍ كَأَنَّ سَنَانَهُ حُرُطُومٌ تَسْرِ

أما المفضل النكري فلم يكتف بتصوير ثبات قومه وشجاعتهم وإنما رسم صورة عائلية لأعدائهم، وحين أكد فروسيته هؤلاء كان يمعن في إكبار مافعله قومه وافتخاره بنصرهم على نذ قويّ وشديد قصور كثرة الجيش واندفاعه مشبها إياه بالبرد الكثيف العظيم المتحدر من السماء، وكان قومه سيلا جارفا يغمر جنبات واد كبير، فقال: (٢٨)

فإنّاك لو رأيت غداة جئنا ببطنِ إنثالٍ صَاحِبِيَةٍ نَسْوَ
فجأوا عارضاً برداً وجئنا كَسْبِلِ الْعَرَضِ ضَاقَ بِهِ الطَّرِيقُ
مشينا شطرهم ومشوا إلينا وَقُلْنَا: الْيَوْمَ مَا تُقْضَى الْحَقُوقُ

فالعرض واد مشهور في اليمامة، وصورته أيام الشتاء قفرت إلى غيلة الشاعر ليظهر وطء قومه في أعدائهم .

والخيل أداة الفارس الأولى، ولهذا ظهرت وجهاً من وجوه الصراع فنسب العربي فعله إليها (٢٩) وهي وجه آخر من وجوه البيئة الجاهلية وقيمتها . . . وهذا ما عرض له أحد شعراء عبد القيس . . . فنقل لنا صورة بدعية لفرسه وبجّة قائلا: (٣٠)

رَفِئَتْهُمْ بِوَجْرَةٍ إِذْ تَوَاصَوْا لَيَزِيْشُوا نَحْرَهَا كِتَاباً وَنَحْرِي
إذا فندهم كثرث عليهم كَانَ فَلْسُهَا فِيهِمْ وَبَكْرِي

فالخيل حصن العربي ودرعه، يحمي به من ضربات السيوف وطلعات الرماح . . . ولهذا اختار منها الأصيل العتيق وصنع له شجرة أنساب، وكثره على غيره . . . ولا عيب عنده أن يؤثّر على نفسه وأهله في أوقات الشدة بالرعاية واللين . . . وعليها تطلب الثارات والرزق، ولهذا كانت العرب ينيء بعضها بعضاً بنتائجها . . . (٣١) .

ولو تأمل أحدنا الشواهد الشعرية السابقة ونظائرها في الشعر الجاهلي^(٣٧) لتأكد له أن الشعراء رسموا خارطة جغرافية لمواضع كثيرة من أرض الخليج... فهم يحركون الجيش من موضع إلى آخر، ويعرضون لما جرى فيه من أحداث وأيام، وقد كشفت المصورت الملحقة بالبحث جملة منها^(٣٨).

والباحث المنصف يدرك قبل غيره أن الظاهرتين السابقتين على ما تحملاته من رموز تاريخية وفكرية... ليستا منعزلتين عن الظواهر الأخرى التي تعمقت في الصور الشعرية، فالباحث يسوق في صفحاته جملة أخرى منها، وفي الوقت نفسه لا نحصر الأثر في البادية دون الحاضرة، وإن سيطرت حياة التبدلي على بلاد العرب... فضلا عن أن حياة الحاضرة لم تنفصل آنذاك عما شهدته حياة البادية.

وإننا لنرى أن القبائل التي استوطنت عيان والبحرين انتقلت إلى أطوار مدينة جديدة اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً ونفسياً... فحل التنظيم محل الفوضى، وإنقادت عقلية البدوي والمجتمع لكل ماهو جديد. فأصبحت تتخذ أشكالاً حضرية وتقبل بالولاء والملوك من غير قبائلهم أو من غير العرب،^(٣٩) وصار ابن القبيلة يمتن الحرف والصناعات ويزاول التجارة والزراعة ولم يعد يأنف منها، ولم يعر بالإن عيرة أحد الشعراء بها^(٤٠)، فالملح بن حنش العبدى - مثلاً - عيّنه عمرو بن هند عاملاً على البحرين، والبحرين منازل قومهم عبد القيس، علماً أن عمرو بن هند كان يضرب بسيف الفرس، فالفرس جعلوا المناذرة في الحيرة ولاء لهم على الناس،^(٤١) وتحول أبناء عبد القيس في كثير مما ألفوه إلى أشكال تناسب الحاضرة، فكان منهم الصناع والزراعت والتجار رجالاً وإناثاً^(٤٢)، وركبوا البحر، وغاصوا في لججه باحثين عن كنوزه ولاسيما اللؤلؤ...^(٤٣).

وهذا كله تداخلت لديهم صور البيئة البدوية بالحضرية، والبرية بالبحرية... وكذا كانت عليه القبائل التي شارفت في مساكنها على الخليج العربي من عُمان حتى كاظمة، وقد امتزجت القيم والعادات القديمة الموروثة من حياة التبدلي والنجعة بعادات نمت يوماً بعد يوم في الخواضر التي استقروا بها... وكانت تنبت أنماط أخرى من القيم التي تتسجم مع البيئة المدنية الجديدة، وفي الوقت نفسه كان الذهن البشري يتكيف في كل مرة مع تمجدد البيئة وغيرها.

وهذا ينقص الدعوى التي تنهم العرب بجمود الفكر على جملة من القيم التي ورثوها، فتعلبة بن عمرو العبدى يجاهر بأنه كان يصنع سهامه وقوسه بنفسه، ويرغب عمن يصنعها له، ويبحث عن شجرة النع المشهورة في الخليج لتكون مادته للصناعة، لأنها أوثق من غيرها، فقال: ^(٤٤)

وصفراء من نبع سلاح أعدها وأبيض قصّال الضريبة جائف

وفي ضوء ما تقدم نستنتج أن تأثير البيئة الطبيعية المدنية برز في الحياة والفن... وإن ظلت البيئة البدوية وزعي الفئث وطلب النجعة تطل برأسها في أشعارهم، وتوجه سلوكهم.^(٤٥) ولعل المتنب للقصائد المروية لأبناء الخليج ولاسيما عبد القيس في المفضليات،^(٤٦) والأصمعيات^(٤٧) يدرك ذلك كله، فشعراء الخليج تأثروا في طرائق الشعر واختيار الصور الشعرية، واعتنوا بالأساليب والألوان على حساب الخيال، وتعاطف لديهم التبع القصصي في الصور الشعرية واستخداماته بدلاً من الإبداع في الصورة ذاتها.

عالم الفكر

وهذا كله يضعنا مباشرة في صميم البحث عن البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج، جاعلين شعر أبنائها أصلا له دون إغفال ماورد عنها في الشعر الجاهلي.

وسنقدم لهذا بحديث موجز ومركّز يضيء لنا حدود المنطقة ومراكزها الهامة وأبرز قبائلها التي استوطنت فيها.

٣- البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج العربي

امتزجت البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج برأً وبحراً بوجودان أبنائها، وظهرت بقوة في حياتهم وفنهم أينما توجهوا... بل إنهم عشقوها على قسوتها حرّاً أو برداً وريحاً يأتي على المال والولد.

فمنطقة الخليج العربي تمتد من بحر العرب (اليمن سابقاً) جنوب عمان وتتجه شمالاً محاذية للساحل الغربي للخليج العربي حتى تصل الأبلّة في جنوب البصرة من العراق، وتشتمل على قسمين الأول يشكل عمان (عمان) والإمارات العربية المتحدة - عدا أبو ظبي - فهي تدخل بالقسم الثاني (البحرين) وتسمى قديماً بينونة) فالبحرين تمتد من بينونة حتى سيف كاظمة وتشكل أبو ظبي وقطر ودول يبرين والبحرين والمنطقة الشرقية للمملكة العربية السعودية والكويت.

وتتصل المنطقة من الغرب (ابتداء بالجنوب وانتهاء بالشمال) بالرّيع الخالي ووبار ودول يبرين والدّهناء ثم السّعود. (٤٤)

وأطلق على عُمان اسمها هذا قبائل الأزد التي نزلت فيها، وكانت منازلهم القديمة في اليمن في وادي مأرب تسمى بهذا، بينما عرفت لدى الفرس باسم مزون، وقد ورد في قول الشاعر. (٤٥)

ومزون يصاصح خير بلادٍ بلاد ذات زرع ونخيل

أما البحرين فأشهر أسائها، ويطلق عليها اسم هجر (باسم قصبتها)، والأحساء والخط باسم بعض المواضيع فيها، فضلاً عن أن مصطلح الخليج كان معروفاً لدى الجاهليين لمنطقة البحرين، كقول الشاعر عمرو بن ثعلبة الشيباني (٤٦).

ولو سِرْتُمْ لي بالخليج لأجلها رَكِبْتُ بها قَوْقِ السَّيْنِ على البَحْرِ

وظل اسم البحرين أكثر شيوعاً في بلاد العرب يتّرد في الشعر الجاهلي، كقول عامر بن الطفيل الذي افتخر فيه بانتصار قومه بني عامر على قبيلة عبد القيس المستقرة في البحرين ونالوا منها سبياً كثيراً. (٤٧)

وَقَدْ نَلْنَا لَعْبَدَ الْقَيْسِ سَبِيّاً مِنَ الْبَحْرَيْنِ يُقْتَسَمُ اقْتِسَامَا

فمنطقة الخليج امتازت بالامتداد والبعد والتنوع في الفلوات والسهول والوديان والجبال والفرض البحرية ومفاصات اللؤلؤ، واتصفت أرضها بالخصب قياساً بباقي بلاد العرب فازدهرت الزراعة وكثرت الأشجار المثمرة ولاسيما النخيل. (٤٨)

عالم الفكر

وكانت صحار ودبا وتوام (العين حالياً) من أشهر مراكز عمان، وكل منها تنسم بسماوات الازدهار والنهضة المدنية والعمرانية.

أما أشهر مراكز البحرين فكانت بينونة (أبوظبي اليوم) وقطر وهجر والصفاء والمشرق وجواثا وثاج... والجفار (كاظمة).

وأهم فرضها البحرية الخط والعقير ودارين والقطيف وجزيرة أوال المعروفة في عصرنا باسم جزيرة البحرين... ولها أسماء قديمة أخرى. (٤٩)

أما المياه فهي غنية على نحو ما، وقد اشتهرت عدد من العيون فيها، وأهمها عين محلم التي ذكرها الشعراء، وتفصل بين المشرق والصفاء وهما قصبتا هجر، ومحلم بن عبدالله زوج هجر بنت المكفف التي سميت قرية هجر باسمها، ومن ذلك قول بشر بن أبي خازم. (٥٠)

كَأَنَّ حُدُودَهُمْ لَمَّا اسْتَقْلَمُوا نَخِيلٌ عِلْمٌ فِيهَا يَنْسُجُ

وظهرت منطقة الخليج منذ القديم في الشعر الجاهلي واضحة الحدود والملامح الطبيعية، وبرزت صورتها شائعة تحدث عن مواقعها وخصوبتها وتجارتها وصناعاتها، فالمنطقة بحكم موقعها الجغرافي صلة الوصل بين بلاد العرب والهند وفارس والحبشة. (٥١)

وعلا كله هيأها لأن تقوم بمهمات لا تضطلع بها غيرها من المناطق، مما جعلها دائماً عطف الأنظار التي تتوجه إليها طمعاً في بيتها الطبيعية الغنية ومنافعها الكثيرة للجيران من فارس (٥٢) وللقبائل العربية التي أدركت فيها خير موطن، ولهذا عرفت كثيراً منها في هجرات متتابعة كان أعظمها قبيل سنة ٣٠٩ م. (٥٣)

وما يلاحظ على هذه الهجرات أن القبائل العربية تأتيها من اليمن ونهامة والحجاز ثم تتجه شمالاً إلى العراق والشام، ومنها ما يتخذ المنطقة مستقراً دائماً له، وفق مبدأ قانون القوة، فالأقوى يطرد الأضعف ويحل مكانه. (٥٤) أو أن بعضاً منها فضل التوجه نحو الشمال كما حدث مع بطون من الأزد وبكر وتغلب. (٥٥)

ولعل أشهر من استوطن الخليج قبيلة عبدالقيس برمته، وبطون من الأزد وبكر وقيم كبنين سعد بن زيد مناة بن تميم، وغيرها كبنين سامة بن لؤي الغالبي القرشي... والعتيك والأنلاد والأشعريين والأسبديين ونهد وجرم... وغير ذلك... (٥٦)

وتداخلت سكنى القبائل فيما بينها، وتارة تكون المنازل دولة بينها في عمان والبحرين (٥٧). . . ففي بينونة وقطر - مثلاً - شاركت بطون من عبدالقيس (كالذليل وعامر بن الحارث ومخارب بن عمرو) بني سعد من تميم، وقيم اللات من الأزد. (٥٨)

ولو تعمقنا صور ذلك في الشعر الجاهلي لوقعنا على جملة منها في إطار أحاديث الشعراء وأغراضهم كفول الأعشى: (٥٩)

فَلَنْ تَمْنَعُوا مِنَّا الْمَشْقَرُ وَالصَّفَا
فَإِنَّا وَجَدْنَا الْحَطَّ جَمًّا نَخِيلُهَا
وَأَنْ لَنَا دَرَسَى، فَكُلْ عَشِيَةً
يَحْطُ الْإِنْسَانُ بِحَرْثِهَا وَكَيْلُهَا

عالم الفكر

وهذا عمرو بن أسوى العتيسي يخبرنا أن البحرين وقصبتها لم تكن خالصة لقبيلة واحدة قبل الإسلام،^(٦٠) فقال يفتخر بانتصار قومه عبدالقيس على إيراد وإخراجها من هجر، وإبعاد بكر عن منازلها.^(٦١)

شَحَطْنَا إِيَاداً عَنْ وَقَاعٍ وَقَلَّصْتُ وَبُكَرًا نَقِينَا عَنْ جِيَاضِ الْمُقَشَّرِ

وروي لنا المسيب بن علس قصة استيطان بني سامة بن لؤي في عيان وكانت الأزدي أول من نزله، فقال: (٦٢)

فَلَمَّا أُنْصِيَ بِلَدِّهَا سُرَّةً بِهِ مَرَكْعٌ وَبِهِ مَغْرَبٌ
وَحِصْنٌ حَصِينٌ لِبَنَائِهِمْ وَرَيْفٌ لِعَيْرِهِمْ مُخَصَّبٌ

بهذه الشواهد وما يقدمه البحث من صور البيئة الطبيعية نستدل على أن منطقة الخليج شهدت حركة صراع مستمرة . . كل قبيلة تنشأ امتلاكها لغنى مواردها وخصوبة أرضها وموقعها .

ومن هنا يصبح لزاماً علينا التوقف عند صور البيئة الطبيعية البرية والبحرية، الصامتا منها والمتحركة، كما صورها الشعراء الجاهليون، وعرضوها في طرائقهم المليية لغاياتهم . . . علما أن المقدمات الطليعية ومشاهد الصحراء وحيوان الوحش احتفلت أبنا احتفال في عرض تلك الصور على مساحة الشعر كله .

١ - البيئة الطبيعية البرية

البيئة الصامتا

اتفح لنا بما تقدم أهمية البيئة الطبيعية في الحياة والفن، وبرزت بيئة منطقة الخليج العربي بالتنوع والاتساع، وشهدت أرضها حياة النجعة ونمطا من المدينة في آن معاً.

وتركت هذه البيئة آثارها الواضحة في أبناء الخليج وفي طبيعتهم الشعراء، فحمل هؤلاء حساً مرفها وهم يتحدثون عن الطبيعة الصامتا والمتحركة بجبالها ووديانها وسهولها وفلواتها وجرها وقرها ومطرها ومواقعها ومناقصها وشجرها ونباتاتها . . فأبنا لاحت لهم صورة ممترجة بحياتهم ومشاعرهم جعلوها مادة لفنهم فتأثروا وأثروا.

وكذا كان الشاعر الجاهلي يتغنى ببيئته الطبيعية ويسوق ذلك في إطار هدفه الذي يسعى إليه في موضوعات قصيدته، ولهذا حفلت المقدمات الطليعية ومشاهد الرحلة والحيوان خاصة بصور كثيرة ومثيرة للبيئة الطبيعية. فهذا المثقب العبدى يمدننا عن مشهد الرحلة بنشوة عامرة بالشاعر فيقول: (٦٣)

لَمَنْ ظَعْنٌ تُطَالَعُ مِنْ ضَبِيبٍ فَمَا خَرَجْتُ مِنْ السَّوَادِي لِحِينٍ
مَرَزَّنَ عَلَى شَرَفِ فِلَذَاتِ رَجُلٍ وَتَكْبَسُنَ السَّرَانِخُ بِالْيَمِينِ
عَلَسُونُ رُبَاةً وَيَكْطَنَ غِيَا فُلْمُ يَرْجِفُنَ قَائِلَةً لِحِينٍ

فالشاعر يسوق في سرد تتبعي رحلة الظعان من موضع إلى موضع وهي تصعد ربوة أو تغيب في واد فينخلع قلبه من جنبه ظناً منه أنه لم يعد يراها . . فعينه تظل ترصد مرووها في (ضبيب، وشراف، وذات

رجل ، والذرائع) وهي مواضع ليكر بين كاظمة والبحرين .

فهو يمزج بين الأثر الفني والتعبير عن رحلة صاحبه في مواضع محددة، وكأن الفن صورة للواقع النفسي والجغرافي، وقد يختلف عنه ابن بجدة الممزق العبدى في لوحته الفنية العاطفية، حين توجه إلى النعمان بن المنذر... فالحديث عن المواضع اتسع ليشمل بعض المناطق المجاورة للحيرة كالرجى وقرقر، إذ مرت فيها الطعافن حاملة هموم الشاعر من مناطق الخليج العربي التي تعاني رسف عامل النعمان وجهالاته فقال: (٦٤)

صَحَا عَنْ تَصَابِيهِ الْفُؤَادِ الْمَشُوقُ وَحَانَ مِنَ الْحَيِّ الْجَمِيعِ تَفَرُّقُ
وَأَصْبَحَ لَا يَشْفِي غَلِيلَ فُؤَادِهِ قَطَارُ السَّحَابِ وَالرَّحِيقِ الْمَرُوقِ
لَدُنْ شَالَ أَحْدَاثُ الْقَطِينِ عَكَبِهِ عَلَى جَلْهَةِ الْوَادِي مَعَ الصَّبْحِ تَوَسُّقُ
تَطَالَعُ مَا بَيْنَ الرَّجَى وَقَرَارِ عَلَيْهِنَ سِرْبَالُ السَّرَابِ يُرْفَرِقُ

فالمزق ربط بين الخوف الذي يكمن من تصدع الشمل بعد النجعة، والخوف الذي جلبه عامل النعمان بن المنذر... وهذا هو الجديد في الحديث عن الطعافن لدى شعراء المنطقة. فالشاعر رسم لوحة مثيرة لرحلة الطعافن منذ أن زُمت أحداجها، وتوجهت مع انبلاج الصباح إلى صفحة الوادي لتصل ساعة الضمى إلى الرجى وقرقر والسراب يتلألأ، وكانت حركتها مجبولة بحركة النفس المرعوبة سواء من انقطاع الغيث، وتصوُّح الثبات وجفاف الشُّدران أو من الظلم الذي زرعه عامل النعمان بن المنذر على البحرين... فاستبد بضلاله وروعته وجهله نشر فساداً كبيراً... وإن لم يصلح النعمان ذلك، فإن خيل عبد القيس استجبه إلى حيث ينبغي لها الانجها لقلع الظلم والفساد فقال: (٦٥)

فَجَالَتْ عَلَى أَجْوَا زَهَا الْخَيْلُ بِالْفَنَاءِ تُسَاطِعُ مِنْ قَرْزِي جُدُودٌ وَتُفَرِّقُ
فَكُنْ مِثْلُ النُّعْمَانِ أَنْ أُصِيدَ عَلَى الْعَيْنِ تَفَنَّدَ الصَّفَا وَتُفَرِّقُ

إن الحديث عن الرحلة كان غنياً بذكر المواضع والأحداث التي تجري فيها، والهم أو القلق عند شعراء الخليج أصبح مزدوجاً، وقد كان منفرداً لدى شعراء الجاهلية. (٦٦)

فالمفضل التكري لم يكف بالحديث الفني الممتع والمثير لحركة الأحداث ونقل المعركة من منازل قومه (في عمان والخط ومجر والتقي) وإنما نقلها إلى ديار بني سعد، مثلما نقل عامر بن الطفيل العامري المعركة إلى حيث عبد القيس في الرضاء من حَجْر، فقال المفضل: (٦٧)

كَأَنَّ النَّيْلَ بَيْنَهُمْ جَرَادٌ تَكْفِيهِ شَامِيَةٌ خَرِبَتْ
لَقِينَا الْجَهْلَ ثَلْبَةً بَنَ سَبْرٍ أَضَرَّ بِمَنْ جُمِعَ أَوْ يَسُوقُ
لَدَى الْأَهْلَامِ مِنْ ثَلَمَاتِ طِفْلِ وَمِنْهُمْ مَنْ أَضَجَّ بِهِ الْفُرُوقُ

وعرض للفروق (وهو واد بين البهامة والبحرين) عترة في حديثه عن معركة جرت فيه (٦٨). وينقلنا النص السابق إلى وجه آخر من رجوع البيئة الطبيعية وهو المناخ أو ما يعرف بالطقس، فالجزيرة العربية ولاسيما المناطق

عالم الفكر

القريبة من الخليج عرفت الحر والقر، وراقب أهلها الرياح الكبرى الشمال والجنوب والصبا والدبور. (٧٠)
وأطلق العرب على شهري الشتاء الباردین (مَلَحَان وشِيَان) (ناجر)، (٧١) وجعلوا (الشتاء للبرد وقتاً، والقيظ للحر وقتاً) (٧٢)، فالقيظ يأتي بالهجرة التي تسفع الوجه وتكوي الجباه كما يُستمد من قول المتنبي: (٧٣)

فقلت لبعضهنَّ، وشُدَّ رَحْلي لهاجرة نَصَبْتُ لها جبينِي
لعلَّكَ إن صرُوتِ الجبلَ مني كذاك أكون مصحبتِي قروني

وبهذا تحدث الشعراء عن الحر والقر والمطر والجفاف في معرض وصف الأطلال والرحلة وفي صور أخرى كثيرة . . . ففي القيظ يقل الغذاء وينضب الماء، وتعرض القبائل للغزو والنهب . . . لهذا كانت الخيل حصن العربي، وهكذا ابن الخليج أحرص على خيله لأنه سيكون مطعماً في بيته الطبيعية لغیره، وكان يؤثرها باللبس ويخصّص إبلًا لشرابها، ولو بقي وبقيت أسرته من دونه كما يقول يزيد بن الحذاق الشني. (٧٤)

فَصَرْنَا عليها بالقيظِ لِقَاخَنَا رباعِيَةً وبازِلًا وسدينا
وكذلك كان دأبه في الشتاء، فهو يتعهد خيله بالرعاية والتدريب والغذاء، فلم يتفائل عنها البتة كقول الشاعر من القصيدة السابقة: (٧٥)

وداويْتُها حتَّى شَتَّتَ خَبِيئَةُ كَأَنَّ عليها سُندُسًا وسَدُوسًا
فالحديث عن الحر والقر لم يكن طويلاً ولا مقصوداً لذاته على عكس ما رأيناه عند الشنفرى مثلاً (٧٦)
وكذلك الوصف الذي ذكر فيه المطر والبرق والرعد لم يكن بالمستوى الفني لدى بعض الجاهليين كما مرىء القيس مثلاً (٧٧) أما الحديث عن الليل فيكاد يكون منعماً في شعر أهل الخليج، ولا يقاس بأي حال بما كان لدى امرئ القيس والنابغة وغيرهما. (٧٨)

وعلى الرغم من ذلك لا نعدم وجود صورة هنا أو هناك لذلك كله، فتعلبة بن عمرو يصور لنا درعا متلاثلة فيقتنص من صورة الغدير الذي ضربته الريح مثلاً لذلك، ولكنه أضاف صورة أخرى إليها حين جعل السماء تدفع بشأبيب الغيث في وقت الصيف، وقد أبرز لآلء الماء هبوب ريح عليه، فقال: (٧٩)

بيضاء مثل النّهي رِيحٌ ومُدَّة شأبيب غيث يحفش الأكم صَائِفُ

فهذه صورة مركبة ونادرة في ساعات الصيف الحار، فسحاب الصيف مشهور لدى الجاهليين بالكذب لأنه يتراكم دون أن يغيث أحداً، ورياحه شديدة العصف تثير العجاج والغبار وتذهب في كل وجه. وقد استمد المتنبي العبدى من هذه الصورة الطبيعية صورة ماجرى بينه وبين صاحبه فذهب ما بينها من مودة فقال: (٨٠)

فلاتعدي مَواعد كاذبات ثمَّ بها رِيحُ الصَّيْفِ دُونِي

وما يلاحظ من شعر أهل الخليج في وصفهم للمطر والريح والسحاب والبرق والغدران . . . أن هذا الوصف وقع أكثره في المقدمات الطللية، وامتزج بوصفهم للأشجار والنباتات والأزهار التي شهدتها منطقة الخليج.

وجروا في هذه الطرائق على عادة شعراء الجاهلية غالباً، في إطار التعبير عن حياتهم ومشاعرهم، ولم تكن المقدمات وحدها تنسج للحديث عن البيئة الطبيعية، فأينما وجد الشعراء صورها الملئية لحاجاتهم النفسية وغاياتهم اقتنصوا منها ما يبعث التأثير والإيضاح.

وحظيت صورة الأشجار ولاسيما النخيل بأكثر تلك الصور، وإن وقفنا على جملة من الصور المبدعة للنباتات والأزهار. فالمفضل النكري لم يكن ليغفل عن صورة الحريق الذي يشب في أجمة من القصب، وقفزت هذه الصورة إلى مخيلته حين أراد التحدث عن زحف الجيش وما يصدره من أصوات في حركته وقعقة سلاحه، فقال: (٨١)

كَأَنَّ هَزِيرَنَا يَوْمَ التَّقِيْنَا هَزِيرُ أَبَاءٍ فِيهَا حَرِيقُ

أما شجرة النخيل فكانت من أشهر أشجار الجزيرة العربية عامة ومنطقة الخليج خاصة. . . فضرب المثل بنخل عان وهجر، وضرب بها الأمثال كقول العرب «كمستبضع التمر إلى هجر» (٨٢)، وقد يطلق على البحرين كلها اسم هجر. (٨٣)

فشجرة النخيل تشكل الشجرة الأولى في رياض الخليج وحدائقها، وتظل أهمية خاصة في حياة أهلها وصور شعرائها. . . فمن تمرها صنعوا الشراب الطيب الذي ضاهى العسل (٨٤)، ومن خوصها صنعوا الخصف الذي يحفظ التمر، وجعلوا نواه علفاً للدواب (٨٥)، وأطلقوا عليه السوادي والرضيخ. . . وعرض له المثقب العبدى حين صور سنام ناقته المخزن والقوي فقال: (٨٦)

كَسَاهَا تَامِكًا قَرْدًا عَلَيْهَا سَوَادِي الرَضِيخِ مَعَ اللَّجِينِ

وعُتِرَ أَعْرَابِيٌّ تَهْدِي مِنْ أَبْنَاءِ عُمَانَ عَنْ أَهْمِيَةِ تِلْكَ الشَّجَرَةِ وَفَائِدَتِهَا فَقَالَ: «حَلَمَهَا غِذَاءً، وَسَعَفَهَا ضِيَاءً، وَجَدَعَهَا بِنَاءً، وَكَبَّرَهَا صِلَاءً، وَلَيْفَهَا رِشَاءً، وَخَوْصَهَا رِعَاءً، وَقَرَوَهَا إِنَاءً». (٨٧)

وشجرة النخيل كانت مصدراً ثرياً لشعراء الجاهلية في صورهم الشعرية المتعددة في جذعها وعناقيدها، (٨٨) وكذلك كانت لشعراء منطقة الخليج كقول المفضل النكري في وصف لمة أحد الفرسان، أو وصفه لفرس ابن قران ولولاها لما نجا: (٨٩)

قَتَلْنَا الْحَارِثَ الْوَضَّاحَ مِنْهُمْ فَقَرَّ كَأَنَّ لِمَتَهُ الْوُدُوقُ

ثم قال في فرس ابن قران واصفاً عتقها:

تَشَقُّ الْأَرْضُ شَاتِلَةَ الدُّنَابِي وَعَادِيهَا كَأَنَّ جِلْدَ سَحُوقُ

وشجرة النخيل لم تكن متفردة في منطقة الخليج، فقد زينتها أشجار مثمرة غير قليلة من الموز والتين والرمان. . . التي تميزت بها عان، وزاحمها أشجار أخرى كثيرة في عان والبحرين كالسدر والصفال والنبع والغرب والرمث والدوم والعبضاء والقنار والمُرْخ. (٩٠)

فمنطقة الخليج تميزت ببيئة طبيعية غنية بالحدائق والرياض وبأشجارها المتنوعة وبخيراتنا الكثيرة، وما أفاء الله عليها من وفرة المياه، مما استدعى حفر الآبار وشق القنوات للزراعة وربي الإنسان والحيوان، كماء الستار وكاظمة ونطاع. (٩١)

عالم الفكر

وفي دراستنا لشعر أهل المنطقة عثرنا على إشارات كثيرة لتلك الأشجار في صور متعددة، ولكننا لم نقف على حديث خاص بوصف الرياض^(٩٢) فالمنطقة تنصف ببعض الرياض كالخط والقطيف والأطواء، وعاقل، وهجر . مارأها أحد، وصبر عليها. ^(٩٣) وسدرها ونعيمها من أجود الأنواع في جزيرة العرب، ^(٩٤) وكلاهما يصلح لصناعة الرماح والأقواس والنبال، على تفضيل العرب للنبع على السدر. وكان هزير بن شن بن أقصى من عبد القيس أول من نقف الرماح في قرية الخط، ^(٩٥) ونسبت الرماح إليها، كما نسبت الرماح الردينية إلى امرأة والرماح الشمهرية إلى زوجها وهما من الخط ^(٩٦) علماً أن أول من صنع الدروع الحطمية رجل من عبد القيس يُسمى حطمة بن مغارب، وإليه نسبت. ^(٩٧)

ومهما يكن احتفاء شعراء الخليج بالحديث عن البيئة الطبيعية لديهم فإنه يتضاد أمام تنوعها وغناها وكتبتها، وأمام ماوقعنا عليه في بعض أشعار الجاهليين. ^(٩٨)

والمفْقَلُ الكُفري واحد من شعراء الخليج الذي ضرب النبع مثلاً للقوة والشدة، ^(٩٩) بينما جعل السدر علامة للضعف والوهن وكنى به عن أعدائه بالقياس إلى قومه فقال: ^(١٠٠)

وجدنا السدر خوَّاراً ضعيفاً وكان النبع منبته وثيق

فالبيت يتضمن تصريحاً واضحاً على خبرته بهذا النوع من الشجر المعروف في منطقة الخليج ولكن حديث الممقذ العبدى أكثر دقة لربطه شجر الرمث والغضا بكلمة بلادنا، في تصويره لجيش النعمان بن المنذر في قوله: ^(١٠١)

فلما أتى من دونها الرمث والغضا ولاحت لنا نائر الفرقيق تَبَرُّق
فوتجها غريبة عن بلادنا وودَّ الذين حولنا لو تُشَرِّق

أما أشجار الضال والسمر فقد ذكرها الشعراء غالباً في إطار تصوير أعناق الغزال وتشبيه أعناق صواحبانهم بها، ويرسمون صورة الغزال أو الظبية وهي تحاول مد عنقها لتلتقط أنثر الورق وأصفاء، فتتكشف نحاسن العنق وطوله، كقول المثقب العبدى: ^(١٠٢)

كغزلاني حَسَلَنْ بِذَاتِ فَسَالٍ تنوش الدَّانِيَاتِ مِنَ الْغُصُونِ

ولو أعاد المرء النظر في الصورة السابقة لوجدها تأخذ عناصرها من البيئة الطبيعية الصامتة والمتحركة.

أما شجر العفار والمخ فمن الأشجار التي عرفت في منطقة الخليج وما والاها، وذكرها الأعشى في شعره ^(١٠٣) صراحة، واستعملت في الكتابة، ورأينا أحد شعراء الخليج يعرض لمسألة الكتابة، وما ظهر من آثارها على صفحه، وشبه آثار الديار بها دون أن يصرح بذكر العفار والمخ. ^(١٠٤)

ولن يكتمل إطار الحديث عن البيئة الصامتة دون وقفة عند وصف النباتات والأزهار وقد جذبت ألوانها وأنواعها وهيئاتها الشعراء وغيرهم، وتركت آثارها في نفوسهم، والقارىء لشعر أبناء الخليج في العصر الجاهلي يلمس سمتين بارزتين للذكر النباتات والأزهار:

- السمة الأولى : اقتناص الصورة الجمالية الموحية بالإيجاز دون تفصيل كبير على عكس ماعرفناه لدى شعراء الجاهلية،^(١٠٥) ولأسبها المرقش الأكبر^(١٠٦).

- والسمة الثانية : عرض تلك الصورة بإطار حضري مدني، دون أن يتجاوز الأثر الموروث من ظاهرة التبدي .

أما مواضع ذكر النباتات والأزهار وإن جاء غالباً في المقدمات الطللية غير أن بقية موضوعات القصيدة تلونت بأشكال الصور التي اختزنت ملامح الحياة النباتية في أساليب متباينة كتابين الأهداف لدى الشعراء .

وقد ورد ذكر النباتات والأزهار مقترناً بذكر الأشجار والمواضع ومشهد الحيوان ووصف الأطلال الدارسة بعد فراق أهلها وتولي المعهود عليها زمناً ومطراً^(١٠٧) كقول ثعلبة بن عمرو.^(١٠٨)

لن دمنن كانهن صحائف قفار خلا منها الكتيب فواجهف
فما أحتكت فيها العهد كائناً تلعب بالسنان فيها الرخارف

فالأطلال أتى عليها عهد مطرة جعلتها تزين بألوان بهية من الزهر، ففعلت فيها مايفعله صاحب الأصباغ في الثياب والبيوت حين يوشىها .

وهذا المنطق الشعري كان يعبر عن البيئة الطبيعية وعن طبيعة الحياة التي يعيشها الجاهليون . . فالصباغة أصبحت مصدراً يتكىء عليه الشعراء في بيان جمال الصورة الشعرية وأثرها، والصباغة مما شهدت الخواصر أكثر مما شهدت البادية .

وفي صميم هذا التشكيل الفني التصويري تقع على البعد الزماني تمثلاً بالمعهد صيفاً وشتاءً، وكثيراً ما مرة بعد مرة، وعلى البعد المكاني ممثلاً بالأطلال (الكتيب، واحف)، فيربط البعدان مثلاً يتحد الزمن في مصطلح المعهد، وهذا كله أدى إلى التشكيل الجمالي الموحى والمعبر بأقل الأنفاظ . . . وهذا ما نجاه في قول يزيد بن الحذاق الشني حين وصف فرسه فقال:^(١٠٩)

وداوتفها حتى شئت حبشة كأن عليها سندساً وسدوساً
فأصحت كتيب الريل تنزو إذا نرت على ركبات يغتلن خوساً

فالشاعر يرسم لوحة جميلة للأرض التي غداها مطر الشتاء، فتوشحت بالنبات والأزهار مما يخلب الأبصار ويدهش البصر، فجاءت أشبه بثوب الديباج أو الطليسان الأخضر.

وهكذا تألفت فرسه منظرًا وقوة بعد أن تعهد بها بالرعاية والتدريب، ولكي يبرز خفتها ونشاطها نقلنا إلى صورة نيس الريل من نبات الصحراء في آخر الصيف، فتراه يتطاير دون أن يستطيع قابض السيطرة عليه .

فالشاهد دل على براعة وذكاء في شدة الإيجاز للبعد الزماني، وفي الجمع بين الطبيعة الحية والصامتة، وفي وصفه البديع لنباتات الشتاء ونباتات الصيف .

هكذا رأينا زينة الأرض مصدر إلهام للشعراء في صور شتى لدى شعراء الجاهلية وشعراء الخليلج^(١١٠)

عالم الفكر

وكانوا يمزجون في عرضها بين البيئة البدوية والحضرية والحية والصامة في إطار مجازي سواء أكان موضوعهم غزلاً أم فخرًا ومدحاً أو غير ذلك .

ومهما يكن حجم الحديقة النباتية وأنواع الأزهار التي ذكرها شعراء الخليج فإنها فقيرة بالقياس إلى حديقة الأزهار عند الشعراء الجاهليين^(١١١) وبخاصة الأحمشي الذي تنقل في البلاد فخر الخلائق واختار منها أحسن الصور الشعرية للأقحوان والريحان والكافور والزنبق والعشوق والعرار والثغام وغيرها من النباتات والأشجار، واستحق أن يكون شاعر الرياض، ساعده على هذا ما تميزت به قريته منقوشة من خضرة. (١١٢)

ولم تكن البيئة الطبيعية الصامة بأشكالها المتعددة لتحوز اهتمام الشعراء، وإنما كانت الطبيعة المتحركة (الحية) مثار إبداعهم واهتمامهم، ومصدراً كبيراً لحياتهم إن لم تكن هي الأصل في ذلك كله .

ولهذا استطاع تعرض الشعراء لها في موضوعاتهم وعلى تعدد غاياتهم، وظل لها تفرد في عظمة ماتوجيه فكراً وعاطفياً واجتماعياً، فضلاً عما وجدناه من وصف الطبيعة الصامة . . . بدليل ما أنتجت من دراسات قديمة، (١١٣) وحديثة. (١١٤)

ومن هنا فإننا نستقصي في أهم دلالاتها على ماورد في شعر أهل الخليج من صورها لتكتمل لدينا دائرة الحديث عن البيئة الطبيعية ليس غير. وسنرصد الحواشي بعدد غير قليل من مصادر البيئة الحية في الشعر الجاهلي، بناء على منهجنا في الموائمة أولاً، وإيضاحاً أو إبرازاً لما سلكه شعراء منطقة الخليج العربي في تصويرها والاهتمام بها ثانياً.

البيئة المتحركة (الحية)

دخلت صورة البيئة المتحركة الحية في نسج الحياة والفن لأهل الجاهلية جميعاً، فشكلت أثراً واقعياً وفنياً، وحظيت الإبل والأنعام والحيل بأكثرهما .

ففي الفن امتزج الواقع الفني بالواقع النفسي والفكري للشاعر الذي عاش في البيئة عاشقاً لها مفضلاً إيهاا على غيرها، ولهذا جعلها مادة للتحريض الانفعالي تارة ومصدراً لتوليد أفكاره وصوره تارة أخرى . فتراه يقلب صفحات البيئة المتحركة مؤطراً إيهاا في سياق لغوي ومعنوي وعاطفي يبعث تأثيراً متصاعداً وعودة إلى الأصل الذي انطلق منه كلما قرأه قارئاً أو تلقاه منلق في أي عصر كان . فالشاعر الجاهلي عامة وابن الخليج خاصة نقل الواقع الطبيعي بصياغة تركيبية جديدة تعبر عن الأصل وليست هي الأصل دون أن يقصد إلى تصوير البيئة الطبيعية قصداً، لأنه مازى إليه من مشاعر وأفكار كان أبعد من صورة الواقع القريب، فالبيئة الطبيعية أداة ووسيلة لغايات أكبر، ومشاعر أرحب .

ونستنتج من هذا المفهوم أن البيئة الطبيعية الحية والجامدة لم تكن عند الشاعر هدفاً لذاته، ولا أصلاً لسواه من الأهداف كما توهم بعض الباحثين المحدثين. (١١٥)

ومن يتأمل أحاديث الشعراء في ذلك يتأكد له ماسقناه، على استقالة بعض شعراء الجاهلية في وصف الطبيعة المتحركة، (١١٦) وهذا الوصف قد يجنح لأول وهلة، فيظن أن الشاعر قصد إلى رسم ملامح البيئة الحية قصداً .

ولعل المتابع لصورة البيئة الحية في الشعر الجاهلي يدرك ملاحظة أخرى، وهي أن الشعراء ليسوا سواء في تناول تلك البيئة تبعاً لتنوعها وتنوع المكان والحياة والمشاعر، إن لم نقل اختلافها .

لهذا اختلف التأثر والتأثير زماناً ومكاناً وثقافة وعاطفة على الرغم من أن المصدر واحد وهو الطبيعة الحية، فالناقة هي الناقة أينما كانت وفي أي زمن ولدت، وهذا لا يمنع تشابه الصور في الشعر الجاهلي أو طرائقها في بيئة دون بيئة^(١١٧)، والدارس المتمهل لصور الطبيعة المتحركة الحية في شعر منطقة الخليج يدرك الأثر النفسي والفكري المتباين نوعاً ما عما عرفناه لها في الشعر الجاهلي وإن تشابهت في بعض طوائف العرض، وبناء القصيدة.

فهذه الصور تأثرت بطريقة الحياة المدنية التي عرفتها المنطقة، وباختلاف أنماط البيئة الصامتة على نحو من الأنحاء عن بقية مواضع الجزيرة العربية.

وليس من الإنصاف أن نعمم في الأحكام، فالشاعر الخليجي في العصر الجاهلي لم يكن منعزلاً عن دأثره الثقافية والاجتماعية والجغرافية عن الشاعر الجاهلي عامة، مما جعله يقتنص كثيراً من صور الطبيعة المتحركة في إطار مجازي كثيره من الشعراء على كثرة مزجه بين البادية والحاضرة فضلاً عن الإشارة إلى أن القبائل التي استوطنت مناطق الخليج العربي - وإن شهدت نوعاً من المدنية الزراعية والصناعية والتجارية - لم تستطع أن تفك إسارها من تقاليد الحياة البدوية.

واستطاع شعراء هذه القبائل ومن جاوهم أن ينقلوا بأمانة ودقة وبراعة تضاعلهم الخلاق مع بيتهم القديمة والجديدة، ونجحوا في تحميل نافتهم هم القوم في طلب النجعة، وهو هم مربع وقلن قاتل يستمر لدهر طويل، ويلاحق البشر ويمتلكاتهم، ولكن الرعب الأعظم والشر المستطير لم يعد يتمثل لهم في تصدع الشمل وفراق المنازل ونضوب العشب والماء، وإنما غدا له وجه آخر، إنه رسف الظلم الذي يطوق بلادهم وأعناقهم، ظلم ملوك الحيرة الذين تسلطوا على بيتهم الطبيعية وحياتهم أينما حلوا في ديار الخليج، والمناذرة كانوا ولاء لملوك الفرس (١١٨)

هكذا استطال الهم وتطور في مفهوم شعراء الخليج، واستطاعوا أن يرسموا ذلك بشكل موج ومنتع ومثير في تقاليد القصيدة الجاهلية المعروفة،^(١١٩) فأبدعوا الواقع الفني من صميم الواقع الطبيعي، كقول المثقب العبدى: (١٢٠)

أجَدَكَ مَا يُدِيرُكَ أَنْ رُبُّ بَلَدَةٍ إِذَا الشَّمْسُ فِي الْإِيمَانِ طَالَتْ رُكُودُهَا
وَصَاحَتْ صَوَادِجُ النَّهَارِ وَأَصْرَحَتْ لَوَامِعُ يُطَوِّى رَيْطُهَا وَيُرْوِدُهَا
قَطَطْتُ بِفَقْلَاءِ الْيَدِينِ ذَرِيعة يَغُولُ الْبِلَادَ سَوْمُهَا وَبَرِيدُهَا
عَلَى طَسْرِقٍ عِنْدَ الْأَرَاكِسَةِ رُبَّةٍ تُؤَاوِي شَرِيمَ الْبَحْرِ وَهُوَ قَوِيمُهَا

في هذه الأبيات نشر بعمانة المثقب من لبيب الشمس التي ثبتت في السماء، وكأنها أبت أن ترحب مكانها، لا يسمع في جنبات الأرض إلا أصوات الجنادب ولا يتلألأ لعينه إلا ظل السراب الذي يغالب ثيابا تطوى. في هذا الصيف اللامع الذي يعاني منه البشر والحجر توجهه راحلا إلى النعمان بن المنذر، على ناقة قوية صابرة لا تعباً بالحر ووعاء الطريق، هدفها أن تصل إلى الملك كي يطلق أسرى عبد القيس شبيهاً وشباناً.

فالمثقب كان يرسم ملامح الخليج في موازاة البر مع البحر في خط سيره إلى الحيرة فيمر بمواضع كثيرة كالأراكة، وليصبح سفير قومه لدى النعمان، وكذلك فعل ابن بجدة المعزق العبدى حين توجه إلى عمرو بن

عالم الفكر

هــد (١٢١) فكل منها يستعطف مدحوه في أسلوب طريف بديع، وكل من الملكين يرقُّ للشاعر فيعفو عن قومه، وكل منها يصرح بطلبه، كما يقول المثقب: (١٢٢)

فَأَتَيْتُ أَبَيْتَ اللَّعْنِ، إِنَّكَ أَصْبَحْتَ لَدَيْكَ لِكَيْزٍ كَهْلُهَا وَوَلِيدُهَا

ونلاحظ مرة أخرى التبع الدقيق لحركة الرحلة، وهو تتبع معروف لدى الجاهليين وخاصة عند النابغة الذبياني الذي أجاد في مدحه واعتذارياته على أن غاية شعراء الخليج مغايرة نوعاً ما . . . دون أن نعدم بعض الصور الأخرى التي تشابهت في أساليب الشعراء الجاهليين. (١٢٣) ويلاحظ لنا مما تقدم أن منطقة الخليج كانت درية لسهام المناذرة وغيرهم، واتهمت عبد القيس خاصة بالذل والخنوع لهم، كما ورد على لسان المثلثس الضبيعي البكري. (١٢٤)

إِن الْهَوَانَ حَمَّازَ الْقَوْمِ يَنْعِرُهُ وَالْحُرُّ يُنْكِرُهُ وَالرَّسَلَةُ الْأَجْدُ
كُونُوا كَبْكُرَ كَمَا قَدْ كَانَ أَوْلَهُمْ وَلَا تَكُونُوا كَعَبْدِ الْقَيْسِ إِذْ قَسَدُوا
يَعْطُونَ مَا سَأَلُوا وَالْحَقُّ مَنَزَلُهُمْ كَمَا أَكْبَ عَلَى ذِي بَطْنِهِ الْفَهْدُ

ولاشك أن المثلثس ظلم عبد القيس على نحو ما، وخاصة أن هذه القبيلة توزعت من عان حتى وصلت الأعراس في جنوب العراق وشمال شرق الخليج العربي، فاللبوء بن عبد القيس كانت هناك (١٢٥) وينو شُكُّ من عبد القيس انتصروا على قبيلة إباد وأجلوها إلى سواد العراق، (١٢٦) ولما انتصروا في بعض المارك خسروا في الأخرى وهادنوا أمام الأئوى . . . كبر تماماً . . . فعبد القيس تدرك أن حصونها خيلها ولهذا تعدها دائماً للرهان والقتال، ولا أدل على هذا من شهرة «هراوة الأعراب» فقد دخلت الحلبه خمس عشرة سنة فجعل الريان بن حويص العبدى سبقها لعبد القيس، كل سنة لبطن . . . فقال عبيد بن مرثد رأيتاه وإياه وذاكر الفرس. (١٢٧)

سَقَى جَدَّتَ الرَّيَّانِ كُلَّ عَشِيَةٍ مَنِ الْمَزْنِ رَجَافُ الْعَشِيِّ دُلُوحُ
أَقَامَ لِفَنِيَانِ الْعَشِيرَةِ سَهْوَةً لَهُمْ مَنَكْحَ مِنْ جَزِيهَا وَصَبُوحُ
فَا مَن رَأَى مِثْلَ الْهَرَاوَةِ مُكْبَحَا إِذَا بَلَّ أَصْطَافَ الْجِيَادِ جَرُوحُ

فعبد القيس اعتزت بالخيل وأكرمتها وحافظت على شجرة أنسابها وهجنوا السلالات العربية إذ ظن بعض منهم أن الخيل المهجنة قد تضاهي أو تجاري الخيل العراب، (١٢٨) وبهذا كله خالطت الخيل حياتهم، وظهرت في الفن الشعري مساوية لذلك، ومثل هذا عرفناه عند القبائل العربية كلها، (١٢٩) فكانت إحدى وجوه البيئة الطبيعية الحية في صور الشعراء الجاهليين، ومن هذا قول ثعلبة بن عمرو العبدي. (١٣٠)

أَسْمَاءُ لَمْ تَسَالِي عَنْ أَبِي— كِ الْقَوْمِ قَدْ كَانَ فِيهِمْ حُطُوبُ
إِنْ عَرِيَا— وَإِنْ سَاءَنِ أَحَبُّ حَبِيبٍ وَأَدْنَى قَرِيبُ
سَاجِعِلْ نَفْسِي بِهِ جَنَّةُ بِشَاكِي السِّلَاحِ نَبِيكَ أَرِيبُ
وَأَمْلَكَ مُهْرَ أَبِيكَ الدَّوَا— لَيْسَ لَهُ مِنْ طَعَامٍ نَصِيبُ
خَلَا أَتَمَّ كَلِمَا أَوْرَدُوا بِضِيحَ قَنْبَا عَلَيْهِ ذَنْوُبُ

فالشاعر يُؤثر خيله على نفسه في الطعام والشراب، ويقوم لها دريئة مجيها في الشدائد. وكذلك كان المستورئين ربيعة بن كعب أحد بني سعد بن زيد مناة، وهو من المعمرين الذين سكنوا قطر،^(١٣١) وكان ممن اقتنى الخيل وحبسها للغارة والصيد، وقد آله أن يرى فرساً له تغرق في ماء عمر غزير فقال: (١٣٢)

يَنْسُ المَاءُ فِي السَّرَبَلَاتِ مِنْهَا تَشْيِشُ الرُّصُفُ فِي اللَّبَنِ الوَغِيرِ

فصوت الماء حين اندفع في جنبات فرسه وأعضائها أصدر صوتاً يشبه صوت الماء البارد الذي أضيف إلى اللبن المغلي.

تلك هي أمثلة للبيئة الطبيعية المتحركة من الإبل والخيل، وقد وردت في صور أخرى مجازية شتى ليس البحث منجها إليها، وكذلك فعلت في الأنواع الأخرى من صور الحيوان في منطقة الخليج العربي. فالغاية لدينا إبراز هذه الصور دلالة على تنوعها وأهميتها وعدم خلو المنطقة منها سواء كانت في الحاضرة أم البادية. فشعراء الخليج يمزجون بين حيوانات البادية والحاضرة في صور شعرية مثيرة وبتمة، وفي سياق أغراض القصيدة كلها أحياناً أو في بعضها... فجمعوا بين الديك من حيوانات الحاضرة، والناقة إحدى حيوانات البادية^(١٣٣) أو بينها وبين الهر^(١٣٤). وكلها يفزعها لعدم ألفتها، فتمضي لطياتها بسرعة، كقول المزدقي العبدي: (١٣٥)

وَنَاجِيَةً عَدَيْتْ مِنْ عِنْدِ مَا جِدَ إِلَى وَاحِدٍ مِنْ غَيْرِ سُخْطٍ مَقَرَّقُ
تَرَى أَوْ تَرَاهِ عِنْدَ مَقْعِدِ عَزْرَهَا تَهَاوِيَسَلْ مِنْ أَجْلَادِ هَرٍّ مُمَلَّقُ

وبقى للبيئة المتحركة البدوية سلطانها في أذهان الشعراء وصورهم، بل لن تزال تخيلهم قط،^(١٣٦) ونشير إلى صورة أخرى تتحدث عن الإبل المسرعة المشبهة بالقط المتجه إلى الماء كسرعة الرماح لشدة عطشه، كقول المثقب العبدي: (١٣٧)

تَهَالِكُ مِنْهَا فِي الرِّخَاءِ تَهَالِكَا تَهَالِكُ إِحْدَى الْجُونِ حَانَ وَرُودُهَا

إن الانكاس إلى البيئة المتحركة البدوية عند أبناء الخليج يدل على عظمة تأصل ظاهرة التبدية في نفوسهم حياة وفناً، وإن كانت يبتتهم لم تتغير ملامحها المدنية كثيراً... على ارتباطها العظيم بالبحر وامتداده على الساحل الغربي والشمالي للخليج العربي.

ولعل الصور التي تقدمت توحي بثرأ البيئة الحية لمنطقة الخليج، فلا يطلب من المرء أن يعب ماء البحر كله ليصرف ملوحته، ولا يعقل لمثل بحثنا أن يقف عند البيئة الحية المتحركة كلها لنستدل على غنى منطقة الخليج بها... فنكتفي بها وفقنا عنده.

وهذا ما نتوجه إليه أيضاً في حديثنا الأخير عن البيئة البحرية.

٢ - البيئة البحرية

كشفت لنا دراسة البيئة البرية الصامتة والمتحركة أن الأثر الفني ابنٌ بأثرٍ في صورته وجوهره للأثر الطبيعي، وأن كل شاعر استمد منه لوحاته المؤثرة والموحية في إطار أغراضه ومعانيه الكبرى التي اشتغل عليها شعره ولم تكن طريقة التناول للبيئة البحرية تختلف عن النهج السابق وإن كان حظها أقل بكثير من سابقتها، علماً أن

عالم الفكر

منطقة الخليج العربي تميزت بالفرض البحرية ومغاصات اللؤلؤ،^(١٣٨) وصناعة المراكب، فضلاً عن حيواناتها.

وعلى أهمية ذلك لم يتدع شعراء الخليج صوراً شعرية تصف ما قاله الشعراء فيها، ولم يكتروا في الوقوف عندها كما فعل غيرهم^(١٣٩) إذا استثنينا ماقاله المثقب العبدى. ففي نونيته المشهورة نحظى بحديث طريف عن صناعة السفن ودعائتها وحركتها اللينة السريعة في الماء مشبهاً الطعائن بها.^(١٤٠)

وَمَنْ كَذَاكَ حَيْنَ قَطْفَنَ قُلُجَاً كَأَنَّ مُهَوَّضَ عَلَى سَفِينِ
يَشْبُهَنَّ السَّفِينِ وَمَنْ بَخُثَ عُرَاصَاتِ الْأَبَاهِرِ وَالشُّؤُونِ
كَأَنَّ الْكُورَ وَالْأَنْشَاعَ مِنْهَا عَلَى قُرُوءِ مَاهِرَةِ دِهْنِ
يَشُقُّ الْمَاءَ جُؤْجُؤُهَا وَيَتَلَوُ صَوَارِبَ كُلِّ ذِي حَدَبٍ بَطْنِ

فالمثقب لم يكن أول من رسم ملامح البيئة البحرية في الشعر الجاهلي، وربط بينها وبين البيئة البرية والبدوية، فقد ذكرها امرؤ القيس^(١٤١) وطرفة^(١٤٢) والمرقس الأكبر وغيرهم ممن تحدث عن الخليج أو عن تشبيه الإبل بالسفن^(١٤٣)، ولكن المثقب صور لنا البيئة البحرية تصوير الخبير المشاهد لصناعة السفن وطلاتها حتى لا يتأثر الخشب بالماء، ولا يشبهه في هذا المقام إلا بشر بين أبي خازم، وزاد عليه حديثه عن البضائع التي تحملها تلك السفن، من الهند.^(١٤٤)

وفتقد المصنّف بن علس الضبعي في تصوير البحارة وركوب البحر والغوص على اللؤلؤ، فقد وصف حكاية أربعة بحارة غامروا بحياتهم في سبيل واحدة من اللؤلؤ، ورسم لنا فيها لوحة بارعة ومثيرة لحياتهم ومشاعرهم، وتتبع لوحته بإطار قصصي جذاب ودقيق، فأناثا بها يتتاب كل واحد من نجاح وإخفاق على مدار ثلاثة عشر بيتاً، وهو ما لم نعر عليه في الشعر الجاهلي كله، وكان منطلقه لهذه الحكاية وصف صاحبه بالجهانة التي جاء بها رئيس أولئك الغواصين، فقال: ^(١٤٥)

كجُهَانَةِ الْبَحْرِيِّ جَاءَ بِهَا قَوَّاصُهَا مِنْ جُفَةِ الْبَحْرِ
صَلَبُ الْفَوَادِ رَيْسُ أَرْبَعَةٍ مُتَخَالِفِي الْأَلْوَانِ وَالنَّخْرِ
فَتَنَازَعُوا حَتَّى إِذَا اجْتَمَعُوا أَلْقُوا إِلَيْهِ مَقَالَةَ الْأَمْرِ
وَعَلَتْ بِهِمْ سَجْحَاءُ خَادِمَةٍ تَهْوِي بِهِمْ فِي جُفَةِ الْبَحْرِ
حَتَّى إِذَا مَاسَاءَ ظَنَّهُمْ وَمَضَى بِهِمْ شَهْرٌ إِلَى شَهْرِ
أَلْقَى مَرَايِسِهِ بَتَهْلُكَةٍ ثَبَّتْ مَرَايِسَهَا فَمَا تَجْرِي
فَانْصَبَّ اسْقُفُ رَأْسِهِ لِبَدٍ نَزَعَتْ رِبَاعِيَتَهُ لِلصَّبْرِ
أَشْفَى يَمْشِي الزَيْتُ مُتَنَمِّسٌ ظَلَمَ مَنْ مَلَتْهُبٌ مِنَ الْفَقْرِ
قَتَلَتْ أَبَاهُ، فَقَالَ: أَتَيْتُهُ أَوْ اسْتَفِيدَ رَغِيْبَةُ الدَّهْرِ

نصف النهار، الماء غامرُهُ
فأصاب منيته فجاء بها
يُعطى بها ثمنًا قيمتها
وترى الصواري يسجدون لها
فتلك شبه المالكية إذ
وشرُّك بالغيث ما يدري
صَدِيقُ كمضيئة الجمر
ويقولُ صاحبُه: ألا تُشْري؟
ويضمُّها بيديه للشَّخِر
طلَّكَتْ بيهجتها مِن الخِدرِ

بهذه الطريقة التمثيلية المعبرة والجذابة شوقنا وشغفنا بجبال صاحبة المالكية، فهي تستحق منه أن يكابد عشقها والسعي الدؤوب لإرهاها والتمسك بها دون غيرها . . . مثله في ذلك مثل رئيس البحارة الذي أصرَّ على اصطيد تلك الجمانة . . . وهي التي قتلت أباه من قبل .

والتأمل للنص السابق لا يخالجه الشك في قصد، المسبب من عرض قصة البحارة والغوص على اللؤلؤ، ومدى ما يلاقونه من جهد وعذاب طيلة أشهر عدة . . . فحين قص علينا حكاية ركوب البحر الشاقة من أجل الرزق كان يريد إبراز قيمة ما يجتزنه اللؤلؤ من ملامح اجتماعية ونفسية وجمالية واقتصادية، وكلها وجه واحد لحكايته مع صاحبه، ولم يستطع ابن أخته الأعشى أن يقرعه وإن عرض لدارين التي كانت موطن ذلك الغواص،^(١٤٧) ولكنهما استطاعا رسم صورة البيئة البحرية، وكل منهما أمتع وأتخ لنا بشعره الفني ما كان يدور ويجري فيها من أحداث مختلفة . . . أما حديث عبيد بن الأبرص فقد ساقه عن البيئة البحرية سياقاً آخر يلبي رغبته وهدفه في الاختصار بشعره وقدرته على اصطيد شوارده، فكان بهذا فرداً هو الآخر من دون الشعراء الجاهليين^(١٤٨) وظل كالمسيب نسيج وحده في تفصيل صورة البحر، إذ تتبع بحس الفنان الأصيل حركة السمك وقدرته على المناورة في لُج البحر . . . فحياته في الماء وموته بخروجه منه، وحية عبيد تكمن في الشعر، وهكذا ترى لسانه يمزج عباب بحره، ومن ثم ينتهي إلى تصوير طريف لدرعه الملساء اللامعة الصافية، القوية النسيج، الخالية من الشوائب فيجعل صورة الخوت لها شبهاً، فيقول: (١٤٩)

سل الشعراء هل سَبَّحُوا كَسَبَحِي
لساني بالنثر وبالقوافي
من الخوت الذي في لُجٍ يَخْرُ
إذا ماباص لاح بصفحتيه
بنات الماء لمس لها حياة
إذا قبضت عليه الكف حيناً
وباص ولاص من مَلْصَى مِلاص
كلون الماء أشود ذو قشور
بحورِ الشُّعْرِ أو غاصوا مَغَاصِي
وبالأسجاع أَهْهَرُ في الغيَاصِ
يُجِيئُ السَّبَحَ في لُجِّ المَغَاصِ
ويُنصُّ في المَكْرُ وفي المِحاَصِ
إذا أخرجتهن من المِداَصِ
تَناعَصَ تحتها أي انتعاصِ
وَحَوَتْ البَحْرَ أسود ذو مِلاصِ
نُسَبَحْنَ تَلَاكُمُ السَّرْدَ الدَّلَاصِ

والشواهد السابقة تثبت أن عبيدا عرف البحر وشاهد ما اختزنه من حياة، سواء في رحلاته إلى الحيرة أو في غيرها. (١٥٠) عليا أن منازل بني أسد كانت أقرب إلى مناطق الخليج من غيرها، وكذلك كانت منازل ضبيعة إحدى بطون بكر. (١٥١)

وهذا لا يعني أن صورة البيئة البحرية لم ترد في الشعر الجاهلي، وقد ظل إبداع امرئ القيس متميزا في حديثه عن ظلمة البحر، ويقرب منه مقاله عمرو بن بزاقة (١٥٢) والطَّمَّاحُ التغلبي الذي رسم لوحة فنية متمعة لعظمة البحر وتلاطم أمواجه وظلمته وقد جرت فوقه السفن، وجاء هذا في معرض الحديث عن جيش بني تغلب مهتداً ومنذراً لبني شيبان من سطوته فقال. (١٥٣)

جُنْدٌ عَرِيضٌ كَمِثْلِ الْبَحْرِ بَسْطَتْهُ
أَوْ كَالظَّلَامِ، فَهَلْ لِلْسَّلَمِ أَنْ يَدْنُو؟
فَاسْتَسْلِمُوا يَا بَنِي شَيْبَانَ وَتَحْكُمُ
فَالْبَحْرُ تَجْرِي عَلَيْهِ الرِّيحُ وَالسُّفُنُ

هكذا اتحدت القدرة لدى البحر والجيش في صورة الطَّمَّاح، في إيجاز تصويري يدل على دراية كبيرة بصفات البحر.

وهذا اتحد النوازع النفسية بالملاصق المكانية الموحية بالهدف والغاية عند كل شاعر تبعاً للغرض الشعري والمعنى. . . فكل شاعر يتصيد من البيئة البحرية ما يلوح لحاطره، ويفصح عن أفكاره، ويعبر عن مشاعره، مما يجعل شعره سجلاً صادقاً لما يوحى به.

وحين كان الشاعر يعبر عما اختزنه لم يكن يدور في خلد أنه شعره سيغدو وثيقة من أهم الوثائق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والجغرافية، فالواقع النفسي والفكري والتاريخي والمكاني مرسوم بكلمات فنية جمالية خالدة خلود الزمن.

ولعل فيما ذكرناه من أحاديث الشعر عن البيئة الطبيعية يكون كافياً لإعطاء صورة موجزة ودقيقة عنها في منطقة الخليج العربي، وما يشمل عليه الشعر من مادة فنية أعظم من أن تحتويه صفحات قليلة. وحسبنا ما قدمناه ليضمننا في مصمم النتائج التي انتهينا إليها، لتعرض أهمها.

٤ - الخاتمة : نتائج البحث

حملت مشاهد البيئة الطبيعية في القصيدة الجاهلية خصائص الشعر الجاهلي بسماته الواقعية والحسية، وبرزت ظاهرة النجعة بوضوح في أشعار أهل الخليج، على أهمية ما قدمته حياة البحر لهم، ودلت على أن البيئة الطبيعية لمنطقة الخليج برأ وبحراً لم تكن محايدة في تطور الذهن الاجتماعي والفكري والفني، وهذا لا يعني أن تلك المشاهد كانت مقصودة لذاتها في بناء القصيدة، على ما تحمله من صور الخداع للدارس المتعجل سواء في حجمها أم في نوعها. فنحن لانك البتة في أن الشعراء خلدوا للطبيعة، وتأثروا بها، وتمثلوها في ذواتهم، واختزنوها صوراً مؤثرة، فتنغوا بها، فجاءت منسجمة مع أغراضهم في أثر فني متمتع ومؤثر ووسج، يجعل عظمة التجربة الواقعية وينطوي على دلالات زمانية ومكانية ونفسية وفكرية.

فشعار الخليج تغنوا بالبادية فلاة وسهلاً وجبلاً وادياً وطيراً وشجراً وزهراً، ولما استقروا في منطقتهم أخلصوا لها فنقلوها إلى أشعارهم في الإطار المدني الجديد الذي انتهوا إليه. وبهذا فرضت البيئة الجديدة منطقها وحياتها على أهلها وفي طبيعتهم الشعراء، فصبغت حياتهم وفنهم بأساليب مدنية لم تكن من قبل.

ومن هنا ندرك أن اختلاف البيئات وتنوعها يعطي الشاعر مصادر متعددة، وطرائق تصويرية لم يعرفها، أو لم يعرف طبيعتها، دون أن نهمل أثر المبدع ذاتياً وموضوعياً، فالعنصر الأقوى ليس في اختلاف أشكال البيئة المادية والمعنوية وإنما في شخصية الشاعر عاطفة وخيالاً وأسلوباً ولغة، وفي طريقة تلقيها والتفاعل معها.

ولعل اللافت للنظر في مشاهد البيئة الطبيعية البحرية عند أبناء الخليج، أنهم لم يكونوا أكثر إبداعاً من شعراء الجاهلية في عرضها ووصفها ورسم ملاحظتها في ركوب البحر، أو وصف السفن، أو الغوص على اللؤلؤ، أو حياتها البحرية...

ونرى أن أي أثر لبيئة من البيئات مهما كان معجباً ومدهشاً في بداية أمره يتحول شيئاً فشيئاً إلى ضرب من الألفة، ويصبح كل ملمح بيئي جديد ومثير طبيعي وعادياً، وبهذا يصدق قول القائل: شدة القرب حجاب.

وأيما ما يكن حجم الحديث عن البيئة البحرية في أشعار منطقة الخليج، فإن بيئتها بأنواعها وأشكالها، وما فرضته من حياة وأفكار قد تركت بصماتها في التصوير الشعري وأسلوب الشعراء. فاغتنى أسلوبهم، وغدا أكثر تألقاً وبراعة، وافتنوا بالتتابع القصصي، وأجزاء الصورة الشعرية، فلم يعطوا الصور المجازية الخيالية بالأكبر.

وبقيت لدينا نتيجة - ربما تكون الأهم بين ما تقدم - تقوم على أساس مفهوم المنهج الإقليمي الذي استندت إليه دراستنا غالباً، وفي ضوءها انتهينا إلى أن البيئة الطبيعية تعد شكلاً من أشكال التعلق بالوطن (الأرض والقبيلة ونظام حياتها، والإخلاص له).

ولا أحد يعيب هذا، بيد أن بعض هذه الدراسات قد يقع في دائرة الإقليمية الضيقة، والتغني بها، ومن هنا تضعف أواصر الرحم بين أبناء الأمة الواحدة أرضاً وتاريخاً وثقافة. فالشعر الجاهلي - قبل كل شيء - وحدة لغوية وثقافية وإن انتمى أصحابه إلى قبائل عدة، فالشعراء أينما انتقلوا في المناجع والمحاضر... أظهروا صورة للوحدة الفكرية، إن لم نقل الطبيعية... فالطبيعة هي هي في صورها وأشكالها - على الأغلب - وإن اختلفوا في طرائق عرضها.

ومهما يكن من أهمية الدراسات الإقليمية، وما قد تؤديه من إضعاف لمرى وحدة الشعر الجاهلي الفنية والفكرية، فلإنها قد تكون صالحة لزمن ما، ومكان ما، ولئن تصلح للأجيال كلها على مر الزمن... هذه الأجيال التي تتغنى بلغة القرآن ووحدة التراث الأدبي والفكري.

وستظل البيئة الطبيعية ثابتة الملامح وإن تغيرت الأفكار في رؤوس أصحابها، وتباعدت القبائل قديماً وحديثاً في سكنائها، وفي صميم هذا كله فرض علينا البحث إثبات أشكال مصورة توضيحية ملخصة ذلك، ولاحقة به.

وفي إطاره أصبحنا نفهم ما أبدعته عبقرية محمد بن سلام الجمحي في معايير التي بنى عليها كتابه الخالد (طبقات فحول الشعراء)، إذ جعل المقياس المكاني (البيئي) واحداً منها في اختيار طبقاته فلم يفصله عن غيره ولم يكتف به فجاءت تلك المعايير مجتمعة ومرضية له في تشكيل بنية كتابه.

عالم الفكر

هكذا كانت البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي فطرية ومجموعة، وإن تباينت في بعض صفاتها، وطرائق تناولها، وهكذا أخلص أبناء كل بيئة لبيتهم دون أن يهتموا من اختزنوه من صور البيئات العربية التي عاشوا فيها أو انتقلوا منها أو عبروها.

٥- ملحق البحث

(١) مصادر الملحق ومراجعته

(٢) المصورات ١ + ٢ + ٣

١- المصادر والمراجع

رتب المصادر تبعاً للموضوع، وحسب التسلسل الهجائي، مكتفياً بها وبمؤلفها، وبأهمها، وهي المصادر الرئيسية في البحث كله.

أ- المصادر الجغرافية

- (١) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم للمقدسي.
- (٢) الأزمعة والأمكنة للعروضي.
- (٣) صحيح الأخبار لابن جليهد التجدي.
- (٤) صفة جزيرة العرب للهمداني.
- (٥) المسالك والممالك لابن خردادبة.
- (٦) مسالك الممالك للأصطخري.
- (٧) معجم البلدان لياقوت الحموي.
- (٨) المعجم الجغرافي للمنطقة الشرقية، حمد الجاسر.
- (٩) معجم ما استمعتم للبكري.

ب- المصادر التاريخية

- (١) الأخبار الطوال لأبي حنيفة الدينوري.
- (٢) تاريخ الجاهلية لعمر فروخ.
- (٣) تاريخ الطبري (الرسائل والملوك).
- (٤) تاريخ اليعقوبي.
- (٥) حرب بني شيبان.
- (٦) السيرة النبوية لابن هشام.
- (٧) فتوح البلدان للبلاذري.
- (٨) الكامل في التاريخ لابن الأثير.
- (٩) مروج الذهب للمسعودي.
- (١٠) المعارف لابن قتيبة.
- (١١) معجم قبائل العرب لرفيع كحالة.
- (١٢) الفصل في تاريخ العرب لجواد علي.

ج- المعجمات

- (١) تاج العروس للزبيدي.

عالم الفكر

- (٢) تهذيب اللغة للأزهري .
- (٣) القاموس المحيط للفيروز آبادي .
- (٤) لسان العرب لابن منظور .

د- كتاب التراجم

- (١) الاشتقاق لابن دريد .
- (٢) معجم الشعراء للمرزباني .
- (٣) المؤتلف والمختلف للأحمدي .

هـ- المعارف العامة والأدبية

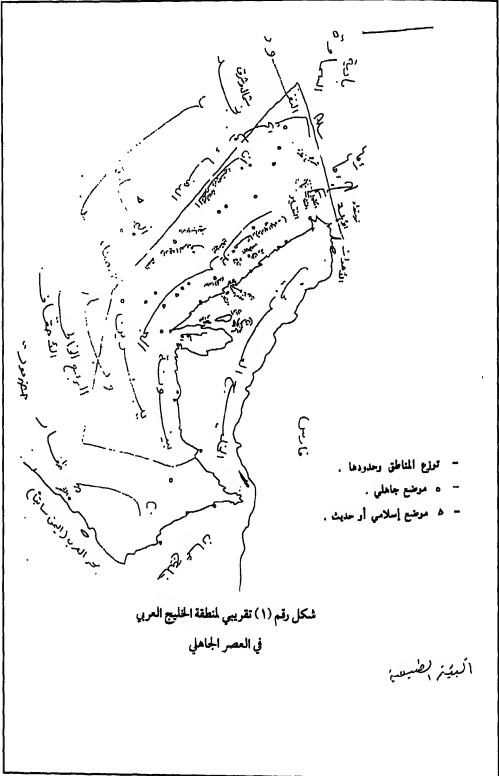
- (١) الأغانى لأبي الفرج الأصفهاني .
- (٢) الأملال للقلالي .
- (٣) أمالي المرتضى .
- (٤) الأنواء لابن قتيبة .
- (٥) جهرة النسب لابن الكلبي .
- (٦) خزائن الأدب للبغدادي .
- (٧) الشعر والشعراء لابن قتيبة .
- (٨) طبقات فحول الشعراء لابن سلام .
- (٩) المحبر لابن حبيب .
- (١٠) المعرون والوصايا لأبي حاتم السجستاني .

و- المجموعات الشعرية

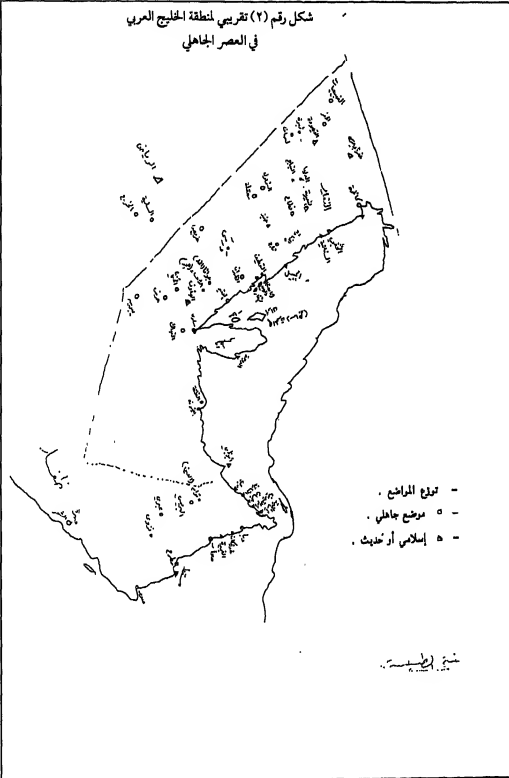
- (١) الأصمعيات للأصمعي .
- (٢) جهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي .
- (٣) حاسة أبي تمام .
- (٤) للفضليات للمفضل الضبي .

ز- دواوين الشعر

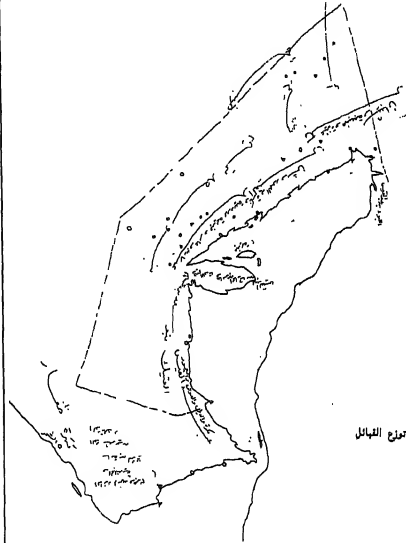
وردت الدواوين في ثبوت الحواشي . ولا مجال هنا للذكرها .



شكل رقم (٢) تقريبي لمنطقة الخليج العربي
في العصر الجاهلي



شكل رقم (٣) تقريبي لمنطقة الخليج العربي
في العصر الجاهلي



- تولى القبائل

١. قبيلة الحنظلية

الهوامش والمراجع

- (١) الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، ٨٨٤/٢.
- (٢) العمدة لابن رشيقي ٣٠/١ وانظر جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، ت: د. محمد علي هاشمي ١٤٦/١.
- (٣) طبقات فحول الشعراء لابن سلام ٢٤/١ وانظر العمدة - أيضا - ٢٧/١.
- (٤) العمدة ٢٨/١.
- (٥) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. الفت كمال الربوي ٧١ وانظر فيه أيضا ٧٣.
- (٦) انظر منابع الدراسة الأدبية، د. شكري فيصل ١٦٠، ١٦٣.
- (٧) العمدة ٢٠٦/١.
- (٨) طبقات فحول الشعراء ٢١٥/١.
- (٩) م. م. ٢٧١/١ وبعد.
- (١٠) العمدة ٢٠٧/١.
- (١١) م. م. ٢٢٥/١.
- (١٢) انظر العقد الفريد، لابن عبد ربه، شرحه أحمد أمين وزملاؤه ٣/٣٤١.
- (١٣) انظر م. م. ٣٥٦/٣، والشعر والشعراء ١٧٤/١، ١٧٩، ١٨٥ وشرح القصائد السبع الجاهليات لابن الأثيري ١٢٨ وجمهرة أشعار العرب ٢١٠، ٢١٧ ومعجم الشعراء للمرزباني ٢٠٢، ٢٠١ المؤلف والمختلف للأدي ٧١-١٤٦ ومعجم ما استعجم للبكري ٨٦/١ والمفصل في تاريخ العرب لجواد علي ٣/٢٤٥، ٢٤٤.
- (١٤) انظر منابع الدراسة الأدبية ١٦٠، ١٨٣.
- (١٥) م. م. ١٦١ ن. س.
- (١٦) انظر مثلاً دراسات الدكتور يوسف خليف (ذو الرمة شاعر الحب والصبراء، في الشعر الأموي، دراسة في البيئات).
- (١٧) انظر مثلاً: شرح ديوان عنترة، (بمناسبة مجيد طراد)، ٧٥، ٨٧، ٩٤، ٩٥، ١٢٦، ١٤٤، ١٦٧، ١٦٩، ٢٠٣، ٢٠٨، ٢٠٩ وديوان عامر بن الطفيل، (د. عمر فاروق الطباع) ٧٨٠، ٥٣، ٥٠ وديوان عامر بن الطفيل (د. عمر فاروق الطباع) ٥٠، ٥٣، ٧٨٠ وجمهرة أشعار العرب ٣٧٨-٣٨٢/٢، ٦١٠، ٦١١، ٦٤٧.
- (١٨) انظر الألواء لابن قتيبة ١٠٠-١٠٤.
- (١٩) انظر مثلاً: ديوان بشر بن أبي خازم (بمناسبة مجيد طراد) ٢٣، ٥٢، ٥٧، ٩٦، ١٤١.
- (٢٠) المقصليات للمفضل الضبي ٢٩١، ٢٩٢ وانظر طبقات فحول الشعراء ٢٧٣/١.
- (٢١) انظر المقصليات ٢٩٣، ٢٩٤ والحجاسة لأبي تمام (ت: د. عبدالله بن عبد الرحيم عسيلان) ٣/٣٦٣.
- (٢٢) ديوان الملقب العبدني (ط. معهد المخطوطات) ١١٩، ١٢٠.
- (٢٣) المقصليات ٢٩٣، ٢٩٤ ب ٦٠٥ ق ٧٧.
- (٢٤) م. م. ن ب ١٨٠، ١٥ وانظر مثلاً آخر: الأصمعيات - للأصمعي ١٦٦.
- (٢٥) انظر مثلاً: ديوان بشر بن أبي خازم ٥٤، ٦٠، ٦٥، ٧٣، ٧٦، ٧٨، ٧٧، ٧٩، ٨٨، ٩٠، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٣، ١١٥، ١١٧، ١٢٧ وديوان المهمليل (طالاب حرب) ٤١ وشرح ديوان عنترة ١٢٠، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٨، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٨٠، ١٨٧، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٦ وجمهرة أشعار العرب ١/٢٦٤ وبعد و٣٥٧، ٣٦٩.
- (٢٦) انظر مثلاً: المقصليات ٢٨٢ والحجاسة لأبي تمام ٢/٣٣٧.
- (٢٧) المقصليات ٧١.
- (٢٨) الأصمعيات ٢٠١، ٢٠٠.
- (٢٩) انظر شرح ديوان عنترة ١٨٣ وديوان عامر بن الطفيل ٤٤، ٦٠، ٤٤ وكتابتنا: مشهد الحيوان ٩٣، ١٢٥.
- (٣٠) المقصليات ٧٠.
- (٣١) انظر كتابنا: مشهد الحيوان ٩٣، ١٠٠، ١٠٥ وما يأتي من البحث ح ١٢٨ وحرب بني شيان ٦٨.
- (٣٢) انظر مثلاً: ديوان الحارث بن حلزة، طلال حرب ١٠٨، وديوان بشر بن أبي خازم ٩٦.
- (٣٣) انظر للمحقق شكل (١) و(٢).
- (٣٤) انظر تلقيب اللغة للأدري ١٦/٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠

- وديان الأحمس ٣٥١، وج ٣٣، ٩٥، ٩٦ من البحث.
- (٣٨) انظر معجم ما استعجم ٣٢٣/١ ومعجم البلدان (صحران).
- (٣٩) القفليات ٢٨٢ ب ١٠ وانظر في البحث ج ٣٢، ٣٧، ٩٥، ٩٦.
- (٤٠) انظر للمعارف لابن قتيبة ٣٣٨ والمعرون والأوصال لأبي حاتم السجستاني ٣٩، ٤٠ واللسان والتاج (فيث - حضر - نجع - ريع - قنظ - بدو) والقفليات ٢٨٢، ٧ ب ٢٧٣، ١١.
- (٤١) انظر القفليات: ق ١٣ ص ٧٠ و ٢٨ و ١٤٩ دق ٦١ ص ٢٥١ و ٧٤ دق ٢٨١ ص ٧٦ و ٢٨٧ و ٧٧ ص ٢٩٣ و ٢٩٨ و ٢٩٥ و ٧٩ ص ٩٧ و ٩٧ ص ٨٠ و ٢٩٩ و ٨١ ص ٣٠ و ١٣٠ و ٤٣٢.
- (٤٢) انظر الأصمعيات: ق ٣٠ ص ١١٤ و ١١٤ و ٥٨ و ١٦٤ و ٦٩ ص ١٩٩.
- (٤٣) انظر المعرون والأوصال ٤٢، ٣٩ ديوان الحارث بن حازم ٥٥ والأغاني ١٢٨.
- (٤٤) انظر شكل رقم (١) من الملحق، وانظر مثلاً: معجم البلدان (عراق - بحرين - هجر - يبرين - وبار - ثاج - كاظمة ...) وصفة جزيرة العرب ٤٨ ومعجم ما استعجم ٨١/١ و ٥٠٣/٣ و ٩٧٠ واللسان (عمن - بحر - كظم) والحيوان للجاحظ ١٤٥/١ وبلاد العرب للنسب الأصفهاني ٣٤٣ والمعجم الجغرافي ١٢٢/١ والفصل لجواد علي ١٥٢، ١٧٦، ١٧٧ والعصر الجاهلي لشوقي شيف ٥١، ١٧.
- (٤٥) عصص وأخبار جرت في عراق (ت: عبدالمعمر عامر) ٢٥.
- (٤٦) حرب بني شيان ٥٥ وانظر ديوان الحارث بن حازم ٤٣ واختارات المفصل الفصيح (ت: قباوة) ٥٨٩/٢ وصفة جزيرة العرب ٣٧٢ وأحسن التقاسيم للمقدسي ٩٣ ومعجم البلدان (الأحساء - بحرين - عرشاف - هجر - القطيف - الخلط).
- (٤٧) ديوان عامر بن الظليل ٧٠.
- (٤٨) وصفة جزيرة العرب ٢٨٠، ٢٨١، ٣٢٨، ٣٣٠، ٣٣٣.
- (٤٩) انظر الشكل رقم (٢) للملحق بالبحث، ومعجم البلدان (عراق - البحرين - وصحران - دبا - بينوة - يبرين - قطر - هجر ... الخ).
- (٥٠) انظر البحر لابن حبيب ٢٦٥ والأغاني ١٥٠/١ و ١٦٣/٣ ومعجم البلدان (عراق - الخبط - هجر - العين ...) ومعجم ما استعجم ٤٩-٤٧/١ و ١٠٨٤/٣ و ١٠٨٤/٣ والفصل في تاريخ العرب ١٧٦/١ و ١٧٧، ١٨٢/٢ و ٢٥٨/٣ وصفحات من تاريخ الأحساء لعبدالله بن أحمد بن شهاب ٢٥ وانظر مثلاً: ديوان الأحمس ٢٧٣ وديوان بشر بن أبي خازم ٩٦ ب ٣ وديوان النابغة البلياني - (الظاهر بن عاشور ١٨٦ وصفة جزيرة العرب ٣٣).
- (٥١) انظر السيرة النبوية لابن هشام (ت: السقا ورفاقه) ٤/٢٥٤ وتلخيص اللغة ١٦/٢١٦ و ٢١٧ والأشعة ١٢٢/٢ و ١٢٣-١٢٢ ومعجم البلدان (صحران - دبا - هجر - الخبط - دارين - أول - القطيف - العقير - بحرين) ومعجم ما استعجم ٩٢٦/٣ والمحرر ٢٦٥.
- (٥٢) م. س. ن وتاريخ الطبري ٤٧/٢ والمعارف ٦٥٤ و ٦٥٦ والأمل الشجرية ٩٦/١ والكامل ٢٢٣/١ و ٢٢٢.
- (٥٣) انظر تساريف الطبري (ط دار الكتب العلمية) ١/٣٩٩ والكامل في التاريخ ٣/٢٠١ و ٢٢٥ والمحرر ٢٦٥ والفصل ٥٦٦-٥٦٩.
- (٥٤) انظر البيان والتبيين للجاحظ (ت: عبدالسلام هارون) ٩٦/١ و ٩٧، ٩٦/١ والشعر والشعراء لابن قتيبة (ت: أحمد محمد شاكر) ١٩٩/١ وحرب بني غنيان - (ط العراق) ٧٠ ومهجرة أنساب العرب لابن حزم ٢٩٩ ومعجم ما استعجم ٨١/١ ومهجرة أشعار العرب ٢١٦، ٢٢٦.
- (٥٥) انظر العقد الفريد ٣/٣٦٣ ومعجم ما استعجم ٢٢، ٢٢١/١ و ٨٦٠ ومعجم قبائل العرب لرضا كحالة ٩٤/١ والأشوار وعلماسن الأشعار (ط- العراق) ٨٦، ٨٠، ٨٦، ٨٠.
- (٥٦) انظر الشكل رقم (٣) للملحق بالبحث، ومهجرة النسب لابن الكلبي (ت: د. ناجي حسن) ٥٨٢/١ وبعده، والسيرة النبوية ١٠١، ١٤/١ ومعجم البلدان (ح- ٤٨، ٤٨) مما تقدم، ومعجم ما استعجم ٢١-٢٢، ٢٣، ٤٧، ٧٩، ٨٨، ١٢٢ والأشعاش ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٨ وفتح البلدان ٨٩ والمعارف ١١٢ وانظر مثلاً: ديوان النابغة ١٨٦ والقفليات ٢٠٤، ٢٠٦، ٢٠٧ و ٤١ وحرب بني شيان ٧٠ واللسان (جبل فذل) وكتابنا: الحيوان في الشعر الجاهلي ٢٥٠ والمعجم الجغرافي ١٥١/١.
- (٥٧) انظر: الحاشية السابعة، وصفة جزيرة العرب ٢٠٦، ٢٠٧، ٢١١، والمقد الفريد ٣/٣٦٣ ومعجم الشعراء للمزنيان (ت: كركي) ٢٠٢، ٢٠١، والولائف والمختلف (ت: كركي) ١٤٦، ٧١ وانظر مثلاً: ديوان الحارث بن حازم، أخبار حرب البسوس ٩٨٠ والقفليات (ق ٢٨٢) والحاشية لأبي تمام ٣٧/٢٢٤، ق ٣٧، ٦٧٢، والسيرة النبوية ٤/٢٥٤ والكامل لابن الأثير ١/٢٢٣.
- (٥٨) انظر معجم ما استعجم ٨٢، ٨٢، والأغاني (ط: صعب) ٢٠/١٤٣ والكامل لابن الأثير ١/٣٧٨ و ٦٥٢ وديوان بشر بن أبي خازم ٦٢ وانظر ما تقدم (ج ٥٥) والمعجم الجغرافي ١٢٢.
- (٥٩) انظر ديوان الأحمس ق ٢٣ ص ٢١٣ و ٤٢ ق ٧٣-٧٥.
- (٦٠) انظر المعارف لابن قتيبة (ت: د. ثروت عكاشة) ٩٣، ٩٥، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٢٤، ٣٣٤ ومعجم ما استعجم ٣١/٧٩، ٨١، ٨٢، ٨٢، ٨٢.
- (٦١) معجم البلدان (المشرق).
- (٦٢) معجم ما استعجم ٤٧/٨٩، وانظر قصص وأخبار ١٧، ١٨، ٣٠، ٣١.
- (٦٣) القفليات ٢٨٨ ب ٥-٦ و ١٧ و ٧٦.
- (٦٤) م. س. ب ٤٣ ص ١-٢ ق ١٣٠ وراجع ما تقدم (ج ٥٢) وانظر ما يأتي (ج ٦٥) و ١١٨ وبعده.

- (٦٥) م. س. ٤٣٣، ٤٣٤، ١٢، ١٠ وانظر حاشية ١١٨ بما يأتي وبعد.
- (٦٦) انظر مثلاً: ديوان عامر بن الطفيل ٣٧، ٧٠ والحاسة لأي تمام ٣٧٢/١.
- (٦٨) الأسميات ٢٠١ ب ١٤، ١٨، ١٩، وانظر مثلاً: ديوان بشر بن أبي خازم ٧٦ ب ١٩ وديوان عامر بن الطفيل ٧٢، وانظر الشكل رقم (٣) للملحق بالبحث.
- (٦٩) انظر شرح ديوان عنتر ٢١٥، ٢١٦ ومعجم البلدان (الفروق)، والمفصل ١/ ١٧٤.
- (٧٠) انظر الأنواء لأبن قتيبة (ط بغداد) ١٦٢ وبعد.
- وانظر مثلاً: ديوان طرفة بن العبد ٥٩، ٦٥، ٦٦، ١٢٥ وديوان بشر بن أبي خازم ٣٩، ١٤١ وديوان الأحمس ٥٥، ٦٣، ٩٥، ٣١٥ والمقتضيات ٣٦٨.
- (٧١) و(٧٢) الأنواء ١٨، ١٩، ١١١ وانظر المعجم الجغرافي ١/ ١٨٣.
- (٧٣) للمقتضيات ٢٨٩ ب ١٨، ١٩.
- (٧٤) م. س. ٢٩٧ ب ٣، ٧٩.
- (٧٥) م. س. ٢٩٧ ب ٣، ٧٩.
- (٧٦) انظر ديوان الشنفرى (طلال حرب) ٦٢، ٦٣، وانظر مثلاً آخر: ديوان بشر بن أبي خازم ١٢٦.
- (٧٧) انظر جهرة أشعار العرب ١/ ٢٧٠، ٢٧٥ وديوان النابغة الذبياني ١٠٠، ١٤٨.
- (٧٨) انظر جهرة أشعار العرب ١/ ٢٦١، ٢٦٢ وديوان الذبياني ٤٣-٤٤، ١٠١، ١٦٨ وديوان الشنفرى ٦٣، ١٠٨ وطبقات فحول الشعراء ٨٥-٨٧/١.
- (٧٩) للمقتضيات ٢٨٢ ب ٧٤ وانظر فيها ٢-١.
- (٨٠) م. س. ٢٨٨ ب ٢، ٧٦ وانظر طبقات فحول الشعراء ١/ ٢٧٣.
- (٨١) الأسميات ٢٠٢.
- (٨٢) فصل المقال في كتاب الأشكال لأبي عبيد البكري (ت: د. إحسان عباس) ٤١٣ وجمع الأشكال للميداني (ت: يحيى الدين عبدالحاميد) ١٥٢/٢ وقصص وأخبار جرت في عمان-ت. عبدالمعزم عامر- ٢٥ وانظر مثلاً: ديوان الأحمس ٢٣٧ ب ٣.
- (٨٣) انظر معجم البلدان، هجر.
- (٨٤) انظر الأمالي (الذيل) ٣/ ٣٩، وانظر مثلاً، ديوان الأحمس ٢٣٩ ب ١٥.
- (٨٥) انظر مثلاً: الأسميات ١٦٥ ب ٥.
- (٨٦) للمقتضيات ٢٩٠ ب ٢٢ (التامك: السنام المشرف. القرد: التلبه. الرضيع - بامحاء وإخاء - المنقوق. اللجين: الخليلج من البلور والورق)، وانظر ديوان الأحمس ٢٢٥.
- (٨٧) الأمالي ١٦/٣ وانظر معجم البلدان (عمان-وصح) وقصص وأخبار ٢٥.
- (٨٨) انظر مثلاً: ديوان طرفة بن العبد ٧٧ وبشر بن أبي خازم ٩٦ وديوان الأحمس ٥٧، ١٤١، ١٦٣، ١٨٧، ٣٤٥ وجمهرة أشعار العرب ٥٩٩/٢.
- (٨٩) الأسميات ٢٠٢ ق ٦٩.
- (٩٠) انظر مثلاً: المقتضيات ٢٨٢ ب ١٠ وجمهرة أشعار العرب ٢/ ٨٦٣ ومعجم البلدان (عمان - بحر - هجر - مشرق - الحفظ...).
- واللسان والتاج (سدر - نبع - غرب) وصحيح الأخبار ١/ ٣٧ و٥٨ وصفة جزيرة العرب ٣٣١.
- (٩١) انظر معجم البلدان (عمان - صحار - هجر - لمشرق) وصفة جزيرة العرب ٢٨٠، ٢٨١، ٣١١، ٣١٧، ٣٣٠، ٣٣١ وانظر مثلاً: ديوان بشر بن أبي خازم ٩٦ وديوان امرئ القيس ١٢٠، ١٢١ وصحيح الأخبار ١/ ٣٣، ٢١٦، ٢١٩، ٢٤١.
- (٩٢) انظر ديوان الأحمس ٧٩ ب ٦٩، ٨٧، ٥٦، ٩٣ ب ١٤، ١٦، ١٢٩، ٥-٧ ب ١٥٥، ١٠ ب ٢٢٩، ٣١ ب ٣٢، ٢٤٥، ١٢، ١٠١، ٣٧٥، ٨، ٤٠١، ٢٧. وانظر مثلاً آخر: ديوان النابغة الذبياني ٥٩ وانظر (ح) ١١٢).
- (٩٣) انظر معجم البلدان (هجر والمشرق) والأوتة والأكنة ١٦٣/٢ وصفة جزيرة العرب ٣٢٨، ٣٣٢ وصحيح الأخبار ٣/ ٣٣، ٥٨، ٩٢، ٩١، ٩٢، ٩٣.
- (٩٤) اللسان والتاج (نبع - سدر) وجمهرة أشعار العرب ٢/ ٥٧٧، ٥٣٥.
- (٩٥) انظر جهرة النسب ١/ ٥٩٢ والمعمرون والوصايا ٣٨.
- وانظر مثلاً: ديوان عمرو بن كلثوم (ت: د. إميل بليغ يعقوب) ٩٨، ٧٤، ٩٨، وديوان المهلهل (طلال حرب) ٩١ وشرح ديوان عنتر ٥٣، ١٠٢، ٢٠٣ وديوان عامر بن الطفيل ٢٢ وديوان الأحمس ٩٧، ٢٤١ وجمهرة أشعار العرب ١/ ١٨٧، ٣٩٨، ٥٢٨ وراجع حاشية ٣٣، ٣٧، ٣٩.
- (٩٦) انظر معجم البلدان (دينة) واللسان والتاج والقاموس المحيط (سمهر وردن).
- وانظر مثلاً: ديوان بشر بن أبي خازم ١٠٥ وشرح ديوان عنتر ٣٤، ٢١٤، ٤٦، ٣٤، ٢١٤ وديوان النابغة الذبياني ٢٠٣ وديوان الأحمس ٣٥١ وجمهرة أشعار العرب ٢/ ٧٠٤، ٨٦٤.
- (٩٧) انظر جهرة النسب ١/ ٥٨٩ والمقد الفريد ٣/ ٣٥٨.
- (٩٨) انظر مثلاً: ديوان الحارث بن حنظل ١١٥ وطرقة ٥٤، ٧٠، ٧٤، ٨٧، ٩٠ والنابغة الذبياني ٣٤ وشرح ديوان عنتر ١٥٧-١٥٩ وديوان الأحمس ٣٩، ٤٣، ٤٥، ٥٣، ١٩٨، ٢٠٩، ٢٤٥، ٣١١، ٤٠٣ والمقتضيات ٢٢٧، ٢٣٢ والأسميات ١٥٩ ومعجم

- ما استعجم ١١٨ .
(٩٩) انظر مثلاً: للمفضليات ٢٨٢ ب ١٠ ق ٧٤ وديوان الأحمس ٢٣٩ ب ٢١ .
(١٠٠) الأسمعيات ٢٠١ .
(١٠١) للمفضليات ٤٣٣ .
(١٠٢) م. س. ٢٨٨ .
(١٠٣) انظر ديوان الأحمس ٨٩ ب ٦٥ وما يأتي (ح ١١٢) .
(١٠٤) انظر للمفضليات ٢٨١ ب ٣-٤ ق ٧٤ .
(١٠٥) انظر مثلاً: ديوان بشر بن أبي خازم ١٢٨ والناطقة النيباني ٣٥ وطرقة ٥٢، ٥٤، ٥٩، ٧٤، ٨٣، ٩٣ والأحمس ٩٣، ١٦٩، ٣١١ وجمهرة أشعار العرب ١/ ٢٧٥ .
(١٠٦) انظر للمفضليات ٢٣٧ ب ٢٤٠، ٣، ٥، ٦، ٢٩، ٣٠ ق ٥٤ .
(١٠٧) انظر الأنوار ١٨٩ .
(١٠٨) للمفضليات ٢٨١ .
(١٠٩) للمفضليات ٢٩٧ .
(١١٠) انظر الأسمعيات ١٦٥ ب ٩ ق ٥٨ .
(١١١) انظر مثلاً: ديوان بشر بن أبي خازم ٥٨، ٦٩، ٨٩، ١٢٨، ١٣٠ وطرقة ١٤٥، ١٧٨ والناطقة النيباني ٩٧، ١٠٩ وشرح ديوان عنتره ١٥٧، ١٥٩ والمفضليات ٢٣٦ ب ٢ ق ٥٣ وجمهرة أشعار العرب ٢/ ٥٤٣ .
(١١٢) مفتوحة إحدى قرى البامة، عاش الأحمس بها ومات دفن، واسمها الآنزل حتى اليوم، (معجم البلدان) وانظر ديوان الأحمس - ففيه صور كثيرة للشجر والتبسات مثل ص ٩١، ١٢٩، ١٥٥، ١٨٩، ٢٠٢، ٢٤٥، ٢٥٣، ٢٨٩، ٣٠١، ٣٩٩ وراجع ما تقدم (ح ١٠٣) .
(١١٣) (١١٤) انظر أمثال تلك الدراسات في كتابنا: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ص ٩١ هـ ٥٠ .
(١١٥) انظر شعر الطبيعة في الأدب العربي ٤٥ .
(١١٦) نكتفي بشاعرين أكثر من ذلك الطبيعة الحية، فالشعر الجاهلي ينزهر بذلك، وانظر كتابنا (الحيوان في الشعر الجاهلي) ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية) وديوان بشر بن أبي خازم ٣٩، ٤٠، ٤٩، ٤٧، ٥١، ٥٢، ٥٤، ٦٨، ٧٠، ٧١، ٨٠، ٨٣، ٩٢، ٩٣، ٩٨، ١٠٥، ١٠٧، ١٢٦، ١٣٣، ١٣٧، ١٣٩، ١٤١، ١٥٠ (ورقنا فيه حل قصائد لم تتناول إلا الطبيعة الحية) وديوان الناطقة النيباني ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٧٩، ٨١، ١٠٩، ١٤٩، ١٥٣، ١٨٤، ١٨٦، ١٩٩، ٢٠٠، ٢١٨، ٢٢٣ .
(١١٧) انظر مثلاً: ديوان طرفة ١١٩، ١٢٥، وديوان الحارث بن حلزة ٥٥، ٧٧، ٩١، ٩٢، ١٠٨، ١١٥ والمفضليات ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩ وجمهرة أشعار العرب ١/ ٤٢٣-٤٣٥ وخرزلة الأدب للبخدادي - صادر - ٢/ ٢٩٢ وحرب بني شيان ٦٨ .
(١١٨) انظر طبقات فحول الشعراء ٢٨-٣٠ وراجع ما تقدم (ح ٥٢، ٦٤) .
(١١٩) انظر مثلاً: للمفضليات ٤٣٢، ٤٣٣ ب ١-٤ والأسمعيات ١٦٤ وبعد، وطبقات فحول الشعراء ١/ ٣٠ وراجع ما تقدم (ح ٢١، ٢٠، ١٩) .
(١٢٠) (١٢١) والمفضليات ١٥٠، ١٥٣، ب ٤، ٦، ٩، ٢٧ ق ٢٨ .
(١٢٢) الأسمعيات ١٦٤ وبعد ق ٥٨ .
(١٢٣) انظر ديوان الناطقة النيباني ٧٦، ٩١، ٩٣، ١٠٠، ١٥٠، ١٦١، ١٦٥، ٢٠٢، ٢١٨ وكتابنا مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ١٧٣، ٩١ .
(١٢٤) انظر ديوان التلمس ٢٠٣، ٢١١، ٢٢١ ق ١٢ وكتابنا: الحيوان في الشعر الجاهلي ٣٢ .
(١٢٥) انظر الاشتقاق لابن دريد ٣٢٤، ٣٢٥ .
(١٢٦) انظر الشعر والشعراء ١/ ١٩٩ والمعارف ٩٤ ومعجم ما استعجم ٨١/ ١ وراجع ما تقدم (ح ٥٤-٦١) .
(١٢٧) الأقوال الكافية والقصور الشافية للرسولي ٣٣٢ .
(١٢٨) م. س. ن. ٢٢٠ .
(١٢٩) انظر مثلاً شرح ديوان عنتره ٢٩، ٣٢، ٣٣، ٧٦، ٧٧ وديوان عمرو بن كلثوم ٨٧ والحجاسة لأي تمام ١/ ٩١، وراجع ما تقدم (ح ٣١) .
وانظر كتابنا مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ٩١، ٩٣، ١٠٠، ١٠٨ .
(١٣٠) للمفضليات ٢٥٣، ٢٥٤ ب ١ .
(١٣١) انظر طبقات فحول الشعراء ١/ ٣٣ والمعروف والوصايا ١٣ .
(١٣٢) المعروف والوصايا ١٣ وأمثال المرتضى ١/ ٢٣٤، (الربلات: باطن الفخذ، الرضف: الحجارة، الوغيز: المغلي) .
(١٣٣) انظر الأسمعيات ١٦٥ ب ٩، وانظر كتابنا: مشهد الحيوان ١٨٠، ١٨٢ .
(١٣٤) انظر مثلاً: شرح ديوان عنتره ١٦٤ والمفضليات ١٥٠ ب ١٠ ق ٢٨، وأمثال المرتضى ١/ ٢٥٣ وكتابنا مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ٥٠، ١٨٢ .
(١٣٥) الأسمعيات ١٦٤، ١٦٥ ب ٤، ٣، ٥٨ .

- (١٣٦) انظر أمالي المرتضى ١/ ٢٣٥ وراجع ماتقدم (ح) ١٢٠-١٢١).
- (١٣٧) المفصليات ١٥١ ب ١١ ق ٢٨.
- (١٣٨) انظر معجم البلدان (عمان - صحرار - دارين - أول) وراجع ماتقدم (ح) ٣٨.
- (١٣٩) انظر مثلاً: ديوان النابتة الديباني ٩٦هـ-١٠٢ هجورة أشعار العرب ٥٨٨/٢، ٥٩١.
- (١٤٠) المفصليات ٢٨٨، ٢٩، ٨٠، ٣٢، ٣٣.
- (١٤١) انظر مثلاً: ديوان امرئ القيس ٥٧.
- (١٤٢) انظر مثلاً: هجورة أشعار العرب ١/ ٤٢١، ٤٢٠.
- (١٤٣) انظر المفصليات ٢٢٧ وحرب بني شيبان ٥٥، وديوان النابتة الديباني ٧٥، ١٠٤، ٢٦٣، وديوان بشر بن أبي خازم ٣٩ وديوان امرئ القيس ١٦ والحارث بن حلزة ٦٤، ٧٣، ٩٧ والأعشى ١٧٧.
- (١٤٤) انظر ديوان بشر بن أبي خازم ٤٧، ٤٨.
- (١٤٥) انظر الشعر والشعراء ١/ ١٧٤ والمقد الفريد ٣/ ٣٥٦ هجورة أشعار العرب ٥٥٧/٢ (ها، ٢).
- (١٤٦) خزائن الأدب ١/ ٥٤٤ والمصباح المنير ٣٥٧.
- (١٤٧) حاول الأعشى تقليد خاله المسيب في الحديث عن الفوص والبحارة والدور ولكنه ظل دونه، انظر ديوانه ٤٠٣ ب ١٢، ١٧ ق ٨٠.
- (١٤٨) انظر مثلاً: ديوان أوس بن حجر ٨١.
- (١٤٩) ديوان عبيد بن الأبرص (ت: د. حسين نصار) ٧٦، ٧٨، (ط دار صادر) ٨٥، ٨٦.
- (١٥٠) انظر الشعر والشعراء ١/ ٢٦٧، ٢٦٩ والمقد الفريد ٣/ ٣٤١ والأخاني (ط-دار الكتب) ١٩، ٨٤ هجورة أشعار العرب ٤٦٩/٢.
- (١٥١) انظر الشكل رقم (٣) الملحق بالبحث.
- (١٥٢) انظر مثلاً: ديوان امرئ القيس ١٨ هجورة أشعار العرب ٢٦٦، ٢٦٢ والأنوار وهاسن الأشعار ٢٠١.
- (١٥٣) انظر حرب بني شيبان ٦٦.

المقاومة في شعر ثيسار باييخو

د. محمد عبدالله الجميدي*

في مطلع العقد الأخير من القرن التاسع عشر فتح ثيسار باييخو عينيه على الدنيا فإذا بشمس إسبانيا الأم ترحل متناقلة في آخر مراحل أفولها عن مستعمراتها في المحيطين الأطلسي والهادي .

ولد ثيسار باييخو فرأى الولايات المتحدة الأمريكية تمحو بقايا التواجد الإمبراطوري الإسباني لتحل محله، في أعنف معارك بحرية لاقى فيها الأسطول الإسباني شر هزيمة . واضطرت إسبانيا للتخلي عن كوبا والفلبين وبورتوريكو، وكارولينا، وبالاوس، وماريانس بشروط مهينة فرضتها الولايات المتحدة عليها في مؤتمر باريس سنة ١٨٩٨ . وانعكست الأحداث على الأدب فظهرت في نتاج ما يُعرف في إسبانيا بجيل «٩٨»، وهو الجيل الذي تجرع أدباؤه مرارة انهيار إسبانيا كقوة عالمية، وتجرعوا نتائج الهزيمة منعكسة على جميع أوجه الحياة فيها .

في أمريكا اللاتينية كانت الأوضاع تزداد تأزما بسبب تزايد السيطرة الرأسمالية على مقدرات البلاد، وبدأت بوادر الحركات الليبرالية في البرو والمكسيك وكوبا وغيرها من أقطار القارة، تظهر على الساحة محاولة تحقيق توازن أكثر عدالة في الوضع الاجتماعي والسياسي، مما أدى إلى تواتر الانتفاضات الشعبية التي أخذت دائما بالقوة، ونكل بمن اشتبه بمشاركته فيها . وكانت آخر انتفاضة شهدتها باييخو في البرو عند منتصف العشرينات، وعلى أثرها ظل مطاردا لدى السلطة الحاكمة .

* أستاذ بكلية الآداب - جامعة مدريد .

عالم الفكر

من أجل أن يعيش الإنسان في وطنه - كما يقول ادواردو جاليسانا - فعليه أن يتحول إلى أبكم، منفي داخل وطنه، نفيًا كان على الدوام أكثر قسوة وأشد وقعا على النفس من أي نفي خارجه.

أبحر باييخو بحثاً عن موضع قدم في هذا العالم يمكنه فيه أن يتفوه بها يريد، فقادته الأقدار إلى ما وراء المحيطات.

في باريس جرب الشاعر معنى أن يكون منفياً، وظل يعيش على أمل العودة إلى وطنه وأسرته وأهله وذكريات طفولته في البيرو. . وأخذت تمر السنون عليه ثقيلة مثاقلة تنهك ما أبقي فيه البعد عن الوطن من عزيمة وعافية.

امتزجت هموم المنفى في نفس باييخو بثقافته الإسبانية فأصبحت عنده إسبانيا، وهي منه على مرمى البصر وطنًا ثانيًا بعد وطنه الشاكل وأماً ثانية بعد أمه المتوفاة.

قاده الحنين إلى إسبانيا، وفيها شهد فوز الجبهة الشعبية اليسارية في الانتخابات البرلمانية، فكان ذلك بمثابة تعريض لبايخو عن قسط من الإحباطات المتركة في نفسه نتيجة فشل القوى الشعبية في وطنه في تحقيق مكاسب ملموسة لمطالبها الاجتماعية والسياسية.

لكن نفس القوى التي تقهر الإنسان في أمريكا اللاتينية لم تمهل هذا الحلم في نفس باييخو وانقلبت على النظام الجمهوري الدستوري في إسبانيا وأغرقت البلاد في بحر من الدم.

كانت الحرب الأهلية الإسبانية أقسى تجربة إنسانية عاشها باييخو في حياته، إذ التقت فيها عبقرية شاعر لم يعرف في حياته غير الألم بعذابات شعب وجراح وطن، أسكنه باييخو سواد القلب وهو منه على مرمى البصر.

مات باييخو وهو يكي إسبانيا، إذ كان يرى مصير أمريكا اللاتينية مرتبطاً بمصيرها وسلامتها، وهذا ما عبر عنه في نشرة «إسبانيا الخبيثة» التي كان يصدرها، حيث كان يرى أن الشعب الإسباني يرى من هذه الحرب، وباريس حقه المشروع مادياً ومعنوياً في الدفاع عن نفسه وأنه فريسة حرب أشعلتها مصالح طبقات اجتماعية تمتلك الأموال التي تستعبد بها الشعوب الأمريكية اللاتينية^(١). وتثير شجونه رؤية شعب إسبانيا الأم معتدى عليه مادياً ومعنوياً. وكان آخر مناطق به قبل أن يسلم الروح إلى خالقها هو اسم إسبانيا وأنه ذاهب إليها^(٢):

إسبانيا الخبيثة . . . لبيك يا أمي

إليك أشد الرجال . . . فلا تخرجي

فالوت والأم موضوعان رئيسيان في شعر باييخو، إذ تطور مفهوم الأم عنده واتسع ليأخذ أبعاداً إنسانية لتصبح إسبانيا أما لكل المتصدين للظلم. . .

في ديسمبر ١٩٢٦ يزور باييخو إسبانيا الأم لأول مرة قادماً إليها من باريس: «أنا ذاهب إلى وطني. بدون شك، أنا عائد إلى أمريكا الإسبانية، متجسدة في الحب الحقيقي الذي يختصر المسافات. أنا ذاهب إلى أرض

عالم الفكر

قشنتالة^(٣). بالفعل «كانت الحرب الأهلية الإسبانية حدثاً عظيماً ومشهوداً للشعر الإسباني الأمريكي، غناه شعراء الإسبانية والألم يعنصر قلوبهم فانعكست صورتها على الوضع السياسي في القارة الأمريكية، وكان تيسار بايخو شاعرها الأكبر بلا منازع^(٤)».

إن كان بايخو قد مات ميتة طبيعية دون أن يعرف الطب سبباً لموته فإن الفكر يدرك أن إسبانيا ومأساتها هي العلة التي قتلته. إنها ميتة حبل بالرغبة في الحياة كالتمرّة تنضج في أوانها، إنها نبوءة الشاعر في «النذر السوداء».

هذه الليلة، صلبت نفسك

يا حبيبتى

على خشبتي قبلتي المنحيتين^(٥)

ترك بايخو باريس متوجهاً إلى إسبانيا للمرة الثانية في ٢٩/١٢/١٩٣٠م، قبل شهر واحد من انتهاء المدة التي منحتة لإبائها السلطات الفرنسية لمغادرة البلاد بحجة تهديده أمن البلاد.

في مدريد يسكن شارع «أكويردو» Acuerdo بوسط المدينة ويعايش الحياة الإسبانية بكل دقائقها، حلوها ومرها: «إسبانيا، كما اعتقد هي بلد التوصيات، فيدون توصية أو واسطة لن تستطيع الوصول إلى غايتك، فالكشافات لا تؤخذ بعين الاعتبار... من الواضح أننا نعيش فترة عصيبة، يحاول الناس فيها الوصول إلى غاياتها بأية وسيلة. ومن أراد الوصول إلى غايتهم بطريق شريف فإنه يحكم على نفسه بالإعدام^(٦)»، ويعمل بايخو في الترجمة الأدبية من الفرنسية إلى الإسبانية لصالح بعض دور النشر الإسبانية، وفي الكتابة للصحف المدرسية: «لابوث» و«إستانمبا» و«أورا» و«بولييار» نصف الشهرية التي كان يمررها صديقه الشاعر بابلو أبريل دي بيبيرو (ليبا) ١٨٩٤-مونتيكارلو ١٩٨٧). وفي شهر أبريل من سنة ١٩٣١ ينضم إلى صفوف «الحزب الشيوعي الإسباني» El Partido Comunista de Espana فيتكفل بتنظيم الخلايا الطلابية فيه وبأعمال التوعية والدعاية الجاهيرية.

في يوم الاثنين الثالث عشر من الشهر نفسه تتمخض الانتخابات البرلمانية الحرة عن فوز الائتلاف الجمهوري الاشتراكي «Socialista - Coalicion Republicana المعروف بالجهة الشعبية. وفي اليوم التالي يعلن قيام «الجمهورية الثانية» في إسبانيا ويغادر الملك «ألفونسو الثالث عشر» Alfonso XIII البلاد إلى إيطاليا.

في ١٥ أكتوبر ١٩٣١ يغادر بايخو مدريد للمشاركة في أعمال مؤتمر الكتاب العالمي المعقود في موسكو، وهذه هي زيارته الثالثة للاتحاد السوفيتي. ويعودته إلى إسبانيا تسوء أحواله المعيشية لعدم إقبال دور النشر على أعماله الجديدة، فيعود إلى العاصمة الفرنسية في ١٢/فبراير/١٩٣٢م، وظل الفقر يلاحقه فيها «حتى تباع جيورجيت - في سنة ١٩٣٣ - بيتها الذي ورثه عن أمها ويتقلان إلى فندق غاربيالدي في باريس ومنه إلى غرف مفروشة وفنادق عدة كان آخرها فندق Maine الذي بقي فيه حتى نقل منه إلى مصحة أراغو حيث توفي دون أن يستطيع الأطباء تشخيص علته^(٧). فما أبهط ثمن أن يكون الإنسان فقيراً ينتظر فرجاً لا يأتي أبداً^(٨)».

عالم الفكر

وتمر الأيام وعندما تندور ربح الحرب الأهلية الإسبانية في ١٨/٧/١٩٣٦ يشكل لجان عمل لمساعدة الجمهورية ويشرع في الكتابة في الصحف دفاعاً عن إسبانيا ودعوة للعالم للتدخل لإنقاذ الشرعية المنتخبة فيها . ومن أجل الاطمئنان على الأوضاع ومساندة للمتطوعين يزور - من ١٥ إلى ٣١/١٢/١٩٣٦ - جبهات القتال الجمهورية في قطلونيا وأراجون .

ويعاود النظام الحاكم في البيرو تحريف مسيرة بايخو الفكرية التقديمية العلمانية فيرسل إليه برقية في ١١/٦/١٩٣٧م يخبره فيها بين التمسك بمواقفه وبين الانضواء تحت سياسة النظام الرجعية والحصول على كل مايريد . وكان طبعياً أن يختار على قناعاته الفكرية . وكانت النتيجة حرمانه من العودة إلى وطنه^(٩) .

في إطار الجهود الرامية لدعم حكومة إسبانيا الجمهورية وتنفيذاً لقرار سابق اتخذته جمعية الكتاب العالمية قبل سنتين في مؤتمرها الأول المعقود في باريس للدفاع عن الثقافة خرج من باريس في ٢/٧/١٩٣٧ خمسون كاتباً إلى إسبانيا ، من بينهم بايلو نيرودا واكتاييو باث ونيكولاس جيين (كوبا ١٩٠٢-١٩٨٩) وأليخو كارينتيير ويسانار بايخو ، فوصلوا برشلونة في ٣/٧ وواصلوا الرحلة إلى بلنسية ففقدوا فيها جلسة يوم ٤/٧ افتتحها رئيس الجمهورية الدكتور خوان نيجرين لوبيث وشارك فيها متسا كاتب من بينهم هينريش كان ولاندسبيرج وأندريسون نيكسو وأليكس تولستوي وإرنست همنجواي^(١٠) وبيثيتي ويدوبرو وأنطونيو متشادو ورفائيل البرقي وخوسي بيرجامين وليون فيليبي وميجيل إرناندث ، وتوجه إلى مدريد ف عقد فيها جلسة ثالثة ، ثم عاد ليواصل عقد جلساته في بلنسية ، تحت زخات رصاص المحاصرين وطلقات مدافعهم^(١١) ، ثم في برشلونة . وبينما كان الوفد يعقد إحدى جلساته في صالة بلدية «منجلانيللا» Minglanilla كان حشد من الأطفال يغني في ساحة البلدية التي كانت تطل عليها نوافذ الصالة الثلاث^(١٢) ، كانوا يغنون حدوث المعجزة بفرح الحياة وهم يسألون عن هوية الغرياء المجتمعين هناك . وهذه الواقعة هي التي يستلهمها بايخو في نهاية الديوان :

يا أطفال العالم

إذا سقطت إسبانيا - أقول ، لا قدر الله -

إذا سقط

من السماء إلى أسفل ساعدها الذي قبضوا عليه

.....

احبسوا الأنفاس ، فإذا

سقط الساعد ودقت المقارع وأرعى الليل سدوله ،

وأطبقت السماء على الأرض وضج صرير الأبواب ،

إذا تأخرت

ولم تروا أحداً ،

إذا أفرعتكم أقلام الرصاص المثلمة ، إذا
إسبانيا الأم سقطت - لا قَدَّر الله -
فاخرجوا يا أطفال العالم
وابحثوا عنها! . . . (١٣)

وربما استحضّر بايخو الذي كتب معظم نتاجه في المنفى ، طفولته المذبذبة في وطنه البيرو ، فإذا كان الوطن - كما يقول بودلير - هو الطفولة ، فمن الصعب أن يكتب المبدع شيئاً ذا قيمة لا يمت بصلة واضحة لهذه الطفولة (١٤) .

وفي الخامس عشر من يوليو يغادر أعضاء المؤتمر برشلونة إلى باريس - ومعهم جثمان الصحفية «شيرا تارو» Cherta Taro التي دامت مصفحات الانقلاب في جبهة برونيتي - لعقد آخر جلستين تقيتاً في مؤتمركم في السادس عشر والسابع عشر من يوليو في مسرح سان بورت مارتين حيث انضم إليهم مشاركون آخرون من بينهم برتولت برخت Bertolt Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وجان كوكتو Jean Cocteau ولويس أراجون .

لقد مثلت إسبانيا - أثناء حربها الأهلية - تجربة أخلاقية هامة بالنسبة لأهل الفكر والثقافة ، وعبر عن ذلك الشاعر الكوبي نيكولاس جيين بقوله : «تعتبر إسبانيا أغنى تجربة في عصرنا ، ويشكل الاطلاع على هذه التجربة والمشاركة فيها معايشة للثورة المستمرة عن كثب» (١٥) .

فالثقافة الإسبانية اتسمت على الدوام بالتواصل بين أجيالها عبر العصور ، وازداد هذا التواصل تماسكاً في عهد الجمهورية الثانية التي حررت الفكر والثقافة من كل قيد إلى أن جاءت الحرب الأهلية فأحدثت شرخاً في بنية الثقافة يصعب الشفاء ، بانقسام المثقفين بين مؤيد لهذا الفريق أو ذاك . ولم يقتصر الانقسام والتشريد على عالم الأدب وإنما امتد إلى الطبقة المثقفة بأكملها .

وعلى أن ننسى أن الثقافة الإسبانية قد شهدت قبيل الحرب الأهلية صحوة عظيمة تمثلت في كثرة المبدعين - باللغة الإسبانية ولغات إسبانيا الأخرى - والأكاديميين والعلماء ، فغالبية أعضاء مجلس نواب الجمهورية الثانية كانوا من خريجي الجامعات وأساتذتها ، ومنهم الأستاذان ميجيل دي أونامونو Miguel de Unamuno مدير جامعة سلمنكا ، وأدولفو بوسادا Adolfo Posada عميد كلية الحقوق بجامعة مدريد ومؤرخ العصور الوسطى الأستاذ الدكتور كلاوديو سانتشيت البورنوت Claudio Sanchez Albornoz . وكان يرأس المجلس الدكتور خوليان بيسترو ، أستاذ علم المنطق بجامعة مدريد وترأس الجمهورية الدكتور خوان نيجرين الأستاذ بكلية الطب . هذا بالإضافة إلى الحشد الهائل من الجامعيين والمفكرين الذين كانوا في خدمة الجمهورية مثل الفيلسوف والأستاذ الجامعي أورتيجا إي جاسيت José Ortega y Gasset والطبيب الأديب المؤرخ الدكتور جريجوريو مارانيون Gregorio Marañón (١٦) .

وفي ظل الجمهورية الثانية تعايشت أجيال أدبية وفكرية تعتبر قوماً في تاريخ الثقافة الإسبانية - مثل جيلي ١٨٩٨ و١٩٢٧ - على صفحات مجلات تلك الفترة ، على اختلاف اتجاهاتها : المحافظة مثل مجلة أكثيندنتي Revista Occidente التي أسسها أورتيجا إي جاسيت ، والليبرالية مثل مجلة كروت إي ريا Revista Cruz y Raya .

وجاء الانقلاب اليعيني الذي ترتب عليه إعلان اليسار للثورة وتعبئة الجماهير. هنا راح الشرخ في صفوف المثقفين يتسع فوقف جاسيت وأونامونو إلى جانب اليمين بعد أن وجهوا انتقاداتهم لحكومة الجبهة الشعبية. لكن الغالبية ظلت تقف إلى جانب الجمهورية ومنها جارتيا لوركا Federico Garcia Lorca ورفائيل البرقي Rafael Alberti وأنطونيو متشادو Antonio Machado، ناهيك عن نوابغ الأدب العالمي مثل بابلو نيرودا^(١٧) وثيسار بايخو ولوليس أراجون وإرنست همنجواي (١٨٩٩-١٩٦١).

ولم يفلح الانقلاب في مواصلة كسب القليلين من المثقفين الذين أيدوه في انقلابه: أونامونو الذي اعتبر الانقلاب في البداية «نفسالا حضاريا ضد الطغيان»، بعد ثلاثة أشهر فقط رأى مذابح الانقلابيين للأبرياء على تراب إسبانيا بعامة، وعلى تراب بلاده «إقليم البشكنس» بخاصة. فصرح بأن «الحرب الإسبانية ليست حرباً أهلية وإنما هي حرب همجية وأنها ليست حرب إسبانيا ضد إسبانيا الأخرى وإنما هي حرب إسبانيا ضد نفسها»، وعبر عن رأيه في الانقلابيين في احتفال أقيم على مسرح جامعة سلمنكا بمناسبة «عيد الشعوب الإسبانية»، في ١٢/١٠/١٩٣٦، بحضور أربعة من المحاضرين، من بينهم خوسي مارية بيان ومثلين رسميين مثل السيدة كرمين بولو دي فرانكو: زوجة الجنرال فرانكو والأسقف بلا إي دانييل - وقد توسطهما على منصة الشرف الدكتور أونامونو - والجنرال ميسان أستراي (المشهور بدمويته في الحرب المخبرية) الذي حضر في معية طلاب كتائبين ملأوا القاعة وكانوا يرتدون سترات بالألوان الصفراء والخمراء والزرقاء ورمز الفاشية وألقى كلمة حل فيها على القتلونيين والبشكنس لوقوفهم إلى جانب الجمهورية ووصفهم بالسرطان في جسم إسبانيا وتوعدهم بالاستئصال بلا رحمة. حينئذ تعالت هتافات الفاشيين الحاضرين بشعار «يحي الموت».

عندئذ غص أونامونو، بصفته مدير الجامعة - ولم تكن لديه نية مسبقة للتحديث في هذه المناسبة - وارتجل كلمة قال فيها: «أعرف أنكم جميعاً تنتظرون كلمتي. أنتم تعرفون وتدركون أنني لست من الذين يسكتون. لم أتعلم طوال الثلاثة والسبعين عاما التي أمضيتها من عمري أن أسكت، والآن لا أريد أن أتعلم السكوت. السكوت أحياناً يكون مرادفاً للكذب، لأن السكوت يمكن أن يفسر على أنه رضى. وأنا لا يمكنني أن أعيش في ظل طلاق بين ضميري وبين كلمتي اللذين كانا دائماً توأمان لا ينفصلان.

اختصر الكلام فأقول إن الحقيقة تكون أكثر صدقا عندما تكون عارية من كل تجميل أو حذر.

أريد أن أعلق على خطاب - أقول خطاب لمجرد إعطاء ماقيل اسماً - الجنرال ميسان أستراي الموجود بيننا. نترك جانباً الإهانة الشخصية المترتبة على التعابير الفجة الجافة الطافحة بالشتم للبشكنس والقتلونيين بعامة.

أنا ولدت في بلباو تحت القصف في الحرب الكارلية الثانية، ثم بعد ذلك أقمت في مدينة سلمنكا هذه التي أحبها من كل قلبي. ومع ذلك لم أنس قط مسقط رأسي. والأسقف، شاء أم أبى، فهو قتلوني.

لكنني سمعت الآن صرخة مجنونة تستبيح حرمة الأسوات وتتادي: «يحي الموت!» وهذا عندي مرادف لنداء: «الموت للحياة!». أنا الذي أمضيت حياتي أجمع ظاهرياً بين متناقضات أثارت غضب بعض الذين لم يفهموها، يجب علي أن أقول لك إن هذا الجمع بين المتناقضات السخيفة يجعلني أشعر بالاشمئزاز، إذ أنهم

نادوا بها على شرف المتحدث السابق، ويمكن فهمها فقط على أنها كانت موجهة إليه، ولو أن ذلك قد حدث بطريقة غريبة جداً وملتوية، كشاهد على أنه هو نفسه رمز للموت، هناك نقطة أخرى وهي أن الجنرال ميان أستراي صاحب عاهة، فهو مشوه حرب. ثرانتس أيضاً كان كذلك. لكن الأطراف ليست مقياساً، إذ أنها تخرج عن كل قاعدة. لسوء الحظ، كثيرون هم الموقوفون في إسبانيا، وعما قريب سيزداد عددهم كثيراً. وإن لم يدركنا الله برحمته فسيقض مضجعي التفكير في إمكانية أن يتحكم الجنرال أستراي في مصير الجماهير. سيكون ذلك أمراً فظيماً. معوق يفقد إلى عظمة روح ثرانتس الإنسان الواقعي والرجل الكامل رغم عاهته، قلت إن معوقاً يفقد إلى نضج الفكر قد تواسيه - يا للهول - رؤية المشوهين حوله في كل مكان.

ليس الجنرال ميان أستراي عقلاً مميزاً، حتى لو كان غير محبوب شعبياً، أو لنقل إنه لهذا السبب، غير محبوب شعبياً. يريد الجنرال ميان أستراي خلق إسبانيا جديدة خلقاً سليماً على شاكلته وهيته. ولهذا السبب يريد رؤية إسبانيا معوقة، كما قال لنا ذلك عن غير قصد لم يتحمل الجنرال ميان أستراي ما سمع فصرخ: «الموت للعقل». فعذّل الأديب خوسي مارية بيان صبيحة الجنرال بقوله: «لا. فليعض العقل والموت للمتقنين الختالة!».

واصل أنامونو كلمته: «هذا معبد للفكر، وأنا كاهنه الأعظم، وأنتم الذين تدنسون دائماً حرمة المقدسات. كنت دائماً على عكس ما قد تقوله الأمثال، نبياً لوطني. ستنتصرون لكن لن يقبلكم أحد، ستنتصرون لأن لديكم قوة بهيمية هائلة، ولكن لن يقبلكم أحد لأن القبول يعني إقناع الآخر ولكي تتعنوا فأنتم في حاجة لشيء تفقدونه: العقل والحق في القتال. وسيكون من العبث أن أحثكم على التفكير في مصلحة إسبانيا. انتهت كلمتي»^(١٨).

وخرج الأستاذ أنامونو مكتئباً على السيد ببيان والسيدة كرمز بولو، وسط شتائم الفاشيين وتوعددهم له بالسجن والموت حتى وصل بيته فلزمه إلى أن لاقى وجه ربه بين أفراد أسرته في ٣١/١٢/١٩٣٦، وكان - رحمه الله - قد كتب في الانقلابيين.

«ليسوا ضمة، بل قطع

خلف التحية عدم

وخلف العدم جحيم...».

واتسمت سنوات الحرب الثلاث بشحة النتائج^(١٩) الثقافي وتدني مستواه بشكل عام، وكأن بالمبدعين قد سيطر عليهم الإحباط وضاعت بأفاهم إسبانيا «المتمزقة على التيران»، فغادرها بعضهم أثناء الحرب وغادرها بعض آخر إثر انتصار الوطنيين، مرغماً أو متبرماً.

واتسم شعر الجرب الأهلية المقاوم بشكل عام - على المستويين الإسباني والعالمي، ونستثني من ذلك بالطبع، ما كتبه نيسار بايخو - بالمباشرة في التعبير عن الواقع وتصديد المناسبات للتغني بها، رفعا لمعنويات رجال الميليشيات والجماهير المساندة هم أو لبكاء الضحايا الأبرياء من الأطفال والنساء تجلداً وصبراً على تحمل الواقع الدامي:

لينا أودينا
كخبز الروح
عذبة وطيبة

.....

لينا أودينا سكنت في قبرها
غير أن مبادئها لم تسكن هناك
فهي لن تموت وتبقى حية
مادامت إسبانيا حية^(٢٠)

وتغنى الشعراء ببطولة المقاتلين الجمهوريين وبانتهايم لسواد الشعب كما في قصيدة خوان بارديس المهداة
«إلى العميد باندو» الذي استشهد في معركة برونيتي وقصيدة البيري: «الوحدة الخامسة»^(٢١) التي أهداها إلى
الجنرال موديسنو:

موديسنو^(٢٢) اشتهر وذاع صيته

بين النشارين

كامبيسينو^(٢٣) كان يروي الأرض ويذر البذور

ويعرفه الفلاحون

ليستر^(٢٤) كان معروفا بقوته بين الحجّارين

انظروا إليهم فهم المنتصرون^(٢٥)

كما حظي بالثناء والتمجيد مقاتلو الألوية العالمية مثل الشاعر الكوبي بابلو دي لا توربيتتي الذي استشهد
في الدفاع عن مدريد في بداية حصارها في ١٩ / ١٢ / ١٩٣٦ ، والألماني هانز بييمتر الذي استشهد في معارك
مدريد في صيف ١٩٣٧ .

أدت الظروف المعاشية تحت وطأة الحرب الأهلية إلى «ظهور نوع من الشعر الشعبي Romance ، كقالب
سهل ومألوف لمعالجة الموضوعات الملحمية بنفس غنائي»^(٢٦) مثل قصيدة بيتيتي أليكسندري (إشبيلية
١٨٩٨ - مدريد ١٩٨٤) : «عصر المقاومة الشعبية المجهول» التي يشيد في أبياتها الخمسين بمقاتل شعبي
مجهول هو رمز الشعب المناضل :

لا تسألوني عن اسمه

إنه بينكم في الجبهة ،

عند شواطئ النهر:

كل المدينة تحتضنه .

.....

لا تسألوني عن اسمه ،

لن يستطيع أحد تذكره .

مع الشروق ينهض كل يوم ومع الغروب ،
إنه أندريس أو فرانثيسكو ،

.....

أو خوسي أو لورينثو أو بيثتي

كلّاً . لنقل ببساطة

إنه الشعب الذي لا يقهر أبداً^(٢٧)

مثل ذلك أيضاً قصيدة «القتيل رمياً بالرصاص» المهداة للشباب خوسي لورينثو جرانيرو ذات المنة والثلاثة وعشرين بيتاً:

الأرض وحدها هي التي بقيت

ليست وحيدة:

ولنا مع ابنها الشهيد قد بقيت .

خوسي لم يموت . انظروا إليه !

إنه يبعث من جديد . لم يموت ، ولن يموت ،

فهو كالشعب الذي أبداً لن يموت^(٢٨)

لكن من الشعراء من لم يضمن هذا الشعر أعماله الكاملة أبداً^(٢٩) ، فيبيثتي أليكسندري - مثلاً - استبعده من أعماله «لاعتباره مفرطاً في البساطة وأنه شعر مناسبات وليس بسبب طابعه أو مضمونه الموضوعي» ، إذ أنه ضمن أعماله الكاملة «مرثية للوركا»^(٣٠) .

وقد شارك في كتابة هذا الشعر شعراء محترفون ، وهواة للشعر من عامة الشعب^(٣١) . إذ أن الجميع كان يرى في الكتابة وسيلة لدعم المعركة ، فانسم هذا النتاج بسهولة التركيب وقرب المقصد وسرعة الصياغة وبساطة إيقاعاته الموسيقية ، ليسهل على المتلقين حفظه وترديده وبذلك يؤدي دوره الإعلامي وكانت مجلة «المونو أثول» madriderie (٢٧/٨/١٩٣٦ - فبراير/ ١٩٣٩) امتدّى هذا الشعر وخزائنه^(٣٢) .

ولجأ الشعراء إلى مجانسة الألفاظ جرياً وراء فكاهة تنال من العدو، كما في عنوان قصيدة «البغل مولا» وEl Mula Mola لخوسي بيرجامين José Bergamin في إشارة واضحة للجنرال مولا . ونالت الكنيسة أيضاً ،

نصيبها من هذا الشعر تقريباً، كما في قصيدة «العلامة» ليون فيليبي . كما كُرم شعر المقاومة المرأة الإسبانية - وكل امرأة متضامنة معها - لدورها في الدفاع عن المبادئ وتضحياتها بالنفس والزواج والولد في سبيلها ، وخصص أجمل مرثية لمن سقطن في ساحة القتال مثل الغرناطية لينا أودينا :

لينا أودينا وردة يانعة

زهرة غضة لا تتبالي بالرياح

لينا أودينا زهرة يانعة

لن ينساها منا أحد

من وادي آش إلى غرناطة

نما جذعها الأخضر. (٣٣)

كما هب هذا الشعر لرأب الصدع في صفوف الميليشيات كلما أطلّت الفتن برأسها مهددة وحدة الصف اليساري :

فوضويون واشتراكيون وجمهوريون

آن الألوان لنا جميعاً

أن نتعاقق كالإخوة

وننبذ التناحر والفرقة

فكلنا عمال وإخوة .

فهو شعر «ملتزم» أو «التزامي» (Comprometido) (٣٤) نابع من الضرورة والحاجة إليه ، وقد سجل صمود المقاتلين وبسالتهن في انتصاراتهم المحدودة على القوات الوطنية في برونيستي والإبرو وترويل ، وعلى القوات الإيطالية في وادي الحجارا . وسرت الحاجة للكتابة في النفوس حتى امتدت إلى الشعر الشعبي .

غلب على هذا النتاج طابع الخطابة والحجاسة وردة الفعل المباشرة على الأحداث والإيمان في طرح المفاهيم الفكرية السائدة (٣٥) في صفوف المقاتلين الجمهوريين وقياداتهم مثل فكرة الهجوم الانتحاري على العدو عند الحاجة لذلك .

أنا للموت أغني

وهناك العندليب يغني

والكل مع السلاح يغني

أنا في المعركة أرقص وأغني. (٣٦)

من هنا جاء تشبيه خينيس كالديرون Gines Calderon - من شعراء هذه الفترة - لصمود مدريد أمام

عالم الفكر

الحصار قبيل سقوطها بنومنسبا Numansia التي صمد أهلها في وجه الحصار الروماني عشرة أعوام ثم قتلوا جميعاً في عملية انتحارية استهدفت فك الحصار عن مدينتهم . كما اقتبس بابلو نيرودا قصة نومنسبا لثييريانتس وكيفها مسرحياً مع ظروف الحرب وعرضها على مسرح ترنويلا بمدريد .

لجأ شعر المقاومة إلى هجاء العسكريين الانقلابيين والكشف عن دورهم في تدمير الوطن وذلك لتحريض الشعب عليهم ودفعه للتصدي لهم دفاعاً عن منجزاته الديمقراطية وحرية الفكرية والثقافية :

أيها الجنرالات

الخونة :

انظروا إلى الموت في كل بيت

انظروا إلى إسبانيا ممزقة

لكن من كل بيت سيخرج بدل الزهور

معدن يتوهج ،

من كل فج في إسبانيا

ستخرج عليكم إسبانيا ،

من كل جريمة تولد رصاصات

تنال منكم - ذات يوم - مقتلاً (٣٧)

كانت الحرب في مفهوم المقاومة حرباً يشنها العسكر باسم الكنيسة والأثرياء تدعمهم الفاشية والنازية والرأسمالية العالمية على الجماهير المتعطشة للحرية والعدالة والمساواة :

ذات يوم راحت النار تلتهم كل شيء

ذات يوم خرجت المواقد

من الأرض تلتهم الكائنات ،

من يومها نار ،

بارود من يومها ،

من يومها دم ،

قطاع طرق يركبون الطائرات وفي معيهم المغاربة

قطاع طرق في أفكهم خواتم ، ترافقهم «الدوقات»

قطاع طرق معهم الرهبان السود تباركهم

جاءوا من السماء لقتل الأطفال

فسال في الشوارع دم الأطفال^(٣٨)

يمكن القول بلا تردد إن هذا النوع من الشعر الذي لم تمهل الحرب شعراءه المحترفين للتروي في كتابته قد أدى دوراً استهلاكيّاً في حينه، وانتهى بنهاية الظروف التي خلقتها ولم يبقَ فنياً من شعر هذه المرحلة إلا ما استوفى في حينه شروط الإبداع. وهذا يفسر لنا سبب «إحجام الجاهل في تلك الفترة عن شعر رائع كشعر بايخو وشعر بابلو نيرودا ومواكبها لما كتبه ألبرتي وإرناندث وأليكسندري... وألثو لا جري وبردوس وباريلا وإريرا وغيرهم من شعراء «الرومانث»، ذلك الفن الذي صاحب الشعر الإسباني منذ البداية^(٣٩).

وقد تكون للسبب نفسه إشارة أندريس تريايو لما كتبه ألبرتي في هذه الفترة من شعر رومنتي بقوله: «أما عن قصائد ألبرتي الملتزمة إلى حد ما أو ذات النفس الاجتماعي أو السياسي فالأفضل عدم التطرق إليها^(٤٠).

ومهما تابنت الأراء في «الرومانث»، فهو شئنا أم أبينا، نوع من الشعر موجود قبل نشوب الحرب الأهلية بقرون. ومن الواجب الحكم عليه في إطار «نظرية الحتم البيئي» وألا نخرج عن المقاييس الأدبية التي تأسر في إطارها منذ نشأته: «بغض النظر عن التزام الكتاب بقضايا مجتمعه، ظل دائماً مرتبطاً به ارتباطاً قوياً، فهو قبل كل شيء إنسان يعيش في مجتمع يوجه إليه نتاجه، لهذا السبب بالتحديد لا يمكنه الإبداع في فراغ، وإنما يبقى مرتبطاً بالظروف التي يعيشها شعبه. ومن هنا فعل النقد الأدبي أن يأخذ بعين الاعتبار دائماً البيئة الاجتماعية التي ولد فيها العمل الفني^(٤١).

لقد خرجت إسبانيا من حربها الأهلية بخسارة ثقافية لا تقل عن خسارتها في بقية مجالات الحياة، فأناء الحرب توفي أدباء ومفكرون وعلماء مثل أوزامونو، وقتل آخرون مثل لوركا (غرناطة ١٨٩٨- ١٩٣٦/٨). وبعد انتهائها، مات في السجن من مات مثل ميغيل إرناندث Miguel Hernández، وتوفي في المنفى من توفي مثل أنطونيو مشادو، وهام على وجهه في منافي الأرض من هام^(٤٢) مثل ألبرتي والبرنت وبيكاسو وأميريكو كاسترو Americo Castro وبوش خيمبير Bosch Gimpera، وحتى جاسيت الذي عاد إلى إسبانيا سنة ١٩٤٧ دون أن يعود لأستاذيته في الجامعة.

وعلى الصعيد العلمي تشرد في أمريكا عالم الكيمياء الدكتور سييرو أوتشوا Severo Ochoa، وعاش في بريطانيا عالم الفيزياء الدكتور أرتورو دوبرير Arturo Duperier والدكتور جريجوريو مارانيون.

وقد مثل انتصار فرانكو في الحرب قطيعة ثقافية وفكرية عن التراث الإسباني السابق، إذ عمل نظامه على خلق شخصية ثقافية وطنية مختلفة عما سبقها تلازم الوضع الذي يريده للبلاد، فاستبعد من الحياة الثقافية كل تيار يمت للبرالية بصله من بعيد أو قريب. وكان على المثقفين الذين قرروا التعاشيش مع النظام أن يبدأوا من الصفر تقريباً.

وراح بايخو يدافع عن خلاص إسبانيا بكل ما أوتي من وسيلة، لكن المأساة كانت أكبر منه حتى اعتلت صمته^(٤٣) وراحت تتدهور بتدهور الوضع فيها.

تزامن النصف ساعة الأخير من صراع بايخو مع الموت، مع انطلاق عشر فرق وطنية قوامها مئة وعشرة آلاف رجل وأربع مئة وأربع قطع مدفعية من مدينة «ويسكا» Huesca لتحتل مدينة «كتو» Quinto على

الساحل الشرقي لإسبانيا، شاطرة بذلك أراضي الجمهورية شطرين، عندها فاق بايخو من غيبوبة المتقطعة، وصورة إسبانيا ماثلة أمامه فرد أبايات فرانسيس كاركو^(٤٤) Francis Carco (١٨٨٦ - ١٩٥٨):

لم أعد أقوى على حبك فالروح المتوقدة أنهكها الشقاء والياس يتتابني

وفي تحليل هذه الحالة تقول الدكتورة كوبلر روس في كتاب عن «الموتى والمحترفين» إن هؤلاء قبل موتهم يمرون بمراحل خمس وهي مراحل حاضرة في موت المسيح عليه السلام، وتبدأ برفض الموت والانتواء على النفس، ثم الغضب، ثم المهادنة، ثم انقباض النفس، ثم القبول بالمكتوب^(٤٥)، وإن كان المسيح الإنسان في رفضه للموت قد قال: «رحمك أبتى، خلصني من هذا العذاب» فإن بايخو الشاعر قال في الموقف نفسه: رحماك إسبانيا خلصيني من هذا العذاب». وهي نبوءة عاشها بايخو ذات ليلة من سنة ١٩٢٠ يوم أن كان غثيثاً في بيت صديقه أنتينور أوزيجو في البيرو فاستيقظ فرعاً يقول: «رأيت نفسي لتوي في باريس مع أناس لا أعرفهم وبيجانبي امرأة أيضاً لا أعرفها. كنت ميتاً ورأيت جثتي. لا أحد ييكيني. كان شبح أُمي في الفضاء يمد لي ذراعيه مبتسماً. أؤكد لك أنني كنت مستيقظاً، وشاهدت ذلك وأنا في غم وعيي كما لو كنت أعيش الواقع»^(٤٦).

وفي يوم الثلاثاء الموافق ١٩/ أبريل/ ١٩٣٨م شُيع جثمان بايخو إلى مشواه الأخير في مقبرة مونترجيج الباريسية ونعته جمعية الكتاب العالمية من مقرها بباريس كشاعر بيرواني كبير وكصديق غخلص عذبة الأحداث المأساوية التي كانت تجلد إسبانيا، فلم يستطع تحمل كل ذلك العذاب فقضي^(٤٧).

وفي سياق تذكّر نيكولاس جين لأصدقائه القدامى الذين ضحوا في سبيل الحرية واعتقلوا وقتلوا يقول: «ولا أنسى يا بيخو اللطيف الذي مات في باريس حزناً على إسبانيا. وقد سرت في تشييع جنازته ذات صباح فرنسي مشمس تغطي سماء الزرقاء غيوم بيضاء كبيرة»^(٤٨).

وكانت نبوءة بايخو في «حجر أسود فوق حجر أبيض» Piedra Negra sobre una Piedra Blanca من «قصائد إنسانية» أنه سيموت في باريس ذات يوم خميس خريفي مطر، إلا أن جين نفسه عاد في نص لاحق لنصه السابق وذكر أنه قد سقط في ذلك اليوم رذاذ وكان الجو رطباً وبارداً^(٤٩).

وكما لاحقت سلطات البيرو بايخو في حياته واضطهده حتى هرب من البلاد سراً لاحقة في مماته، إذ أرسلت سفارته في باريس قساً من الكنيسة إلى بايخو وهو يصارع سكرات الموت في المستشفى لتوهم الناس بأن بايخو قد تخلى عن أفكاره واعترف (كعادة مسيحية تجرى للبعث قبل وفاته) أمام القس. كما حاولت السفارة نفسها دفنه حسب تقاليد الكنيسة واستعدت مقابل ذلك لدفع مصاريف الدفن كلها، لكن جمعية الكتاب العالمية رفضت العرض ودفنت الشاعر حسب وصيته في حياته.

كان التزام بايخو بنصرة إسبانيا والوقوف إلى جانبها التزاماً أخلاقياً وفلسفياً، فكما كرس حربها الأهلية على الأرض واقعاً جديداً فإنها بلورت في نفسه قناعات بصرت بأبعاد الكارثة. فقد شطرت الحرب الأهلية تراب

إسبانيا وشعبها شطرين أو وقتين تتطابقان في مهب أهواء القوى الكبرى . وهذا هو الواقع . أما نظرة الشاعر المستقبلية لإسبانيا فهي نظرة متفائلة بانتصار الشعب الذي سيفضح حداً لمعاناته ذات يوم :

أيها المتطوعون . . .

من هذا ينشرح الصدر وتتولد الأشواق ،

وتولد جمال كثيرة في سن الرجاء .

الخبر في معيتكم يسير اليوم متأججاً

وتتبعكم الزواحف ذات الأهداب المتوالدة بحنان

على بعد خطواتين ، على بعد خطوة واحدة

وتتبعكم المياه بحثاً عن مصب

قبل أن تشتعل^(٥٠) .

وإن مرق الإنسان (الثور) وطنهم وقرنوا هم بين مناصر للسلام (الحمام) ومضاد له ، لأن عنصر الشر (الذئب) قد سكن الصدور فإنهم بالتقافة سيطردون - ذات يوم - هذا الذئب وتعود نفس الإنسان لإنسانيتها وسلامها .

حاول باييخو في معالجته لهذه القضية أن يكون واقعي النظر لما يحدث ووضع لنفسه ثوابت إنسانية لم يتجاوزها في تفسيره لذلك ، من هنا اكتسبت المفاهيم عنده فلسفتها الأظلية ، فتساوى لديه الإنسان بإنسانيته ولم يتميز عن أخيه الإنسان إلا أفعاله ، حتى ذوي الأفعال الشريرة لم يقف باييخو ضدهم وإنما اعتبرهم نتاج ظروف حادت بهم عن طبيعة الإنسان . ومن هنا اعتبر المتصارعين في الحرب الأهلية «مترافعين» أمام محكمة قد تكون هي محكمة الضمير الإنساني . «فليس في شعر الإسبانية مثيل لشعر باييخو الذي يتبوأ المثل في مكانه في القلب ويقاسم كسرة الخبز الطازجة ويكون ضيفاً مكرماً»^(٥١) .

لكن هذه النظرة الشمولية المتفائلة عند باييخو لم تنسه المصير المحتوم الذي كانت الحرب الأهلية تقود إسبانيا إليه ، حيث سيتوقف نمو البلاد وتورطها لسنوات وسنوات لأن جيلاً بأكمله حصده تلك الحرب ، لذلك راح يحذر المتصارعين من الطرفين من عدم الغرور بالقوة والتشبيه ببناء الأهرام ، ودعاهم لإعادة النظر في مواقفهم والنظر لواقعهم المأساوي للخروج من المأزق ، بعد أن تورطوا في القتال واخترقوا خط اللاعودة فراحوا يعضون الأنامل ندماً ويحاولون كسر الأجمة للخروج من الطوق الذي فرضه الواقع الجلي الذي دفع رجل الميليشيا إلى الثورة خلق واقع أكثر عدلاً وأكثر إنسانية .

إن فلسفة باييخو الجدلية^(٥٢) التربوية الغريزية هي كالحياة نفسها ، فهو ينظر للجنس البشري ككل لا يتجزأ ، لا فرق في الجوهر بين فرد وآخر ، لذلك نجده يدعو لقتل الموت نفسه وليس لقتل الأشرار من البشر ، لأن هؤلاء هم هكذا رغباً عنهم وضحايا أمراض أفرزتها مجتمعاتهم ، وبهذا تبقى الجماعة عنده وحده جمعية واحدة غير قابلة للتجزؤ ، وبهذا يصبح الإنسان يتوحده مع أخيه الإنسان جمعاً . وحفاظاً على هذه الروح يدعو باييخو الإنسان لعدم مقاطعة أخيه (العدو) والعمل على محاورته وفض الخلافات بالحكمة والحوار .

لذلك لا نستغرب أن تجعل جدلية بايخو كل الجنود جنوداً معروفين، كل واحد له اسمه وهويته. مخالفاً بذلك مقولة الجندي المجهول، لأن المجهولية عنده لا تكون بالموت أو بالدوبان في الجماعة وإنما بموت الثقافة وضياح الهوية، لذلك كان الالتقاء عنده يتمثل في سمو الروح لا في غلبة الجسد، فعندما يرتفع الجسد ويحيط الروح تنقلب الأمور رأساً على عقب.

عاش بايخو مأساة الحرب الأهلية إبان نشوئه وقييله وعرف إسبانيا: أهلها وبلدانها، فراح يصور واقعها عن تجربة ومعرفة يشهد له بها هذا الديوان، ومع ذلك فإن عملية الإبداع الشعري عنده جعلته يتفادى المباشرة في وصف الواقع إلى وصف صقلته فلسفته المادية في نظريته لمفهوم الجماعة والفرد، فلجأ إلى تصوير النموذج المنغمس في الواقع. ومن هنا جاءت شخصياته الجمعية الدالة على المكان مثل إنسان إكستريادورا التي ملأها ديمومة وحيوية لتكون على مستوى التحدي الذي فرضته الحرب وأيضاً على مستوى التحدي الطبيعي الذي فرضته الجغرافيا على هذا الجزء الفقير الموارد من إسبانيا. كما صور بايخو الشخصيات الأيديولوجية مثل شخصية الأحر، رمز الإنسان الذي قست عليه الحياة وطحنته فجعلته يؤمن عن تجربة بالاشتراكية منهجاً للخلاص. وكان رمز «الأحر» يطلق على كل نصير للجمهورية أثناء الحرب وبعدها. إلا أن واقع إسبانيا الدامي ظل يشد بايخو إليه حتى راح - أحياناً - يعطيها أساء جمعية مثل إرنستو ثونيبيجا، رمز المثقف الإسباني، ولينا أودينا Lina Odena، رمز المرأة المقاتلة في صفوف القوات الجمهورية وقد استشهدت دفاعاً عن غرناطة، وهي مثل «القديسة تيريسا» San- Teresa التي يتذكرها الناس دون أن يتذكروا لينا أودينا، ورامون كويار رمز الفلاح، أحب الشخصيات التي صورها بايخو إلى نفسه. أما سواد الشعب الإسباني الصابر فرمز إليه الشاعر بشخصية بدرو روخاس المستقاة من قصة حقيقية لمواطن من ميراندا دي إيبرو، كان يعمل في خطوط السكة الحديد، وهو أهم شخصية في الديوان والقصيدة التي تذكره هي أكثر قصائد الديوان جدلية حتى الآن، حيث وجدت في جيب أحد الشهداء قطعة من الورق السميك متسخة كتب عليها بقلم رصاص:

«حذار أيها الرفاق، سارعوا جميعاً إلى الرحيل

لأنهم سيضربوننا حتى الموت

ولن يكونوا لنا إلا كل ضغينة» (٥٣)

وقد ضمن بايخو الأبيات ديوانه كما هي بأخطائها الإملائية^(٥٤). ويبدو أن بدرو روخاس هذا الذي وجدت جثته - مشوهة بضرب العصي وقد طمست ملامح وجهه زخات الرصاص - قرب مقبرة القرية كان شاباً قوي البنية قمحي البشرة يرتدي أسفاً وكان واحداً من المحكوم عليهم بالإعدام لدى سلطات الانقلاب التي كانت تتجاوز كل شريعة في التعذيب النفسي لأهراهم ثم إعدامهم بلا مبرر، حيث كانت تبلغ الواحد منهم بحكم الإعدام الصادر بحقه ثم تتركه أياً ما وأياً ما وهي تؤجل في كل مرة تنفيذ الحكم حتى تنال منه شرٌّ من سبتمبر، بالقرب من مصنع الحرير في برغش ذهبنا لنقل جثة أحد العمال... بدا مكبل اليدين وقد عذب عذاباً بربرياً، وكان لا يزال يحتفظ في جيبه بشوكة السجن وملعقته المصنوعتين من الألومنيوم وقد قيد مباشرة من سجنه إلى المكان الذي أعدهم فيه رعباً بالرصاص.

وفي مكان آخر من الكتاب نفسه يقول : «هناك . وجدنا جثة رجل سقط على وجهه وقد شدَّ معصياه بحبل أدماهما - يبدو أن عملية الإعدام كانت بطيئة وكان الضحية ، يحاول من شدة العذاب التخلص من القيد - وكان يرتدي بوقار سترَ وسروالاً ، وبفتيشه عشر في جيوبه على الشوكة والملقعة دليلاً على قدومه من السجن مباشرة . كما عُثر في جيوبه أيضاً على أوراق مطبوعة ورسالة وصورة ملطخة بالدم والرحل ، كانت الصورة لامرأة شابة على يديها طفلة نحيفة ، نظراتها حزينة . كانت الرسالة تحمل توقيع «جويتا» ، الزوجة المسكينة التي كانت - في رسالتها - تواسي زوجها تعيس الحظ وتؤمله متحدثة إليه عن قرب الإفراج عنه . «إنك لم تفعل شيئاً ليسجنوك عليه» .

وفي نهاية الرسالة شيء أثار شجوني : بعد ذلك التوقيع رسمت يد طفولية مثاقلة الكلمات :
«قلبات كثيرة وسلاطات من طفولتك»^(٥٥) .

فالمعلقة في جيب القتيل هي رمز العشاء الأخير الذي تناوله المسيح قبل صلبه في سبيل حرية الإنسان ومبادئه . وقد استخدم بايخو هذا الرمز بذكاء موازناً بين مقتل المسيح ومقتل الإنسان الإسباني ليؤكد على أن مقتل هذا الأخير هو موت في حياة . وقد ذهب البعض إلى أن بدرو روخاس في الديوان هو المسيح ، ويصر بايخو على الفكرة نفسها عندما يجعل الورقة - رمز الشفافة - في جيب بدرو روخاس تنتهد نبضاً بالحياة ويجعل المتطوع قلباً ينبض بالحياة ويرعاها :

أيها المتطوع في سبيل إسبانيا ،

يا عنصر المقاومة الشعبية ،

يا صاحب العظام الجليلة ،

عندما يرتحل إلى الموت قلبك ،

عندما يرتحل ليقتل بمجرّد لفظه أنفاس العالم

الأخيرة ، تجرّني دوامة الحيرة ، وأتخبط ،

أركض وأكتب وأضرب كفّاً بكف ،

أبكي وأترقب وأفرض^(٥٦) .

وخير ما يفرضه شاعر ، أصبحت الثقافة عنده مرادفاً للحياة في موقف كهذا ، هي عذرية الورق الأبيض من أجل أن تنساب على صفحاته الحياة وتتواصل المسيرة .

الجدير بالذكر أن الديوان صدرت طبعته الأولى - المعروفة بطبعة مونتسرات أو طبعة برنثسي - في سنة ١٩٣٩ عن المطابع الأدبية لقيادة الجيش الجمهوري بالمنطقة الشرقية وأشرف على طباعته الشاعر مانويل «ألنولاجري» Manuel Altolaguirre (مألفة ١٩٠٥ - برغش ١٩٥٩) ، وقدم له «خوان لاريسا» مع رسم لبايخو برينة بابلو بيكاسو ، وجاء في خمسة وستين صفحة من الحجم المتوسط ، وفي الصفحة الخامسة يؤرخ لمولده بسنة ١٨٩٤^(٥٧) . وأعيد نشر الديوان مرات عديدة وضمن جميع طبعات أعمال بايخو الشعرية الكاملة ومن أشهرها طبعة البيرو^(٥٨) .

عالم الفكر

الصادرة في ليبيا سنة ١٩٦٩ وطبعة روبرتو فرناندث ريتامار الصادرة في كوبا سنة ١٩٦٨ وطبعة خوان لاريا^(٥٩) وجيورجيت دي بايخو (أرملة الشاعر)^(٦٠) الصادرتان في برشلونة سنة ١٩٧٨ .

والشر عند بايخو سلوك غريب عن الطبيعة البشرية ، وهو من صفات بعض الحيوانات الكاسرة كالذئب الذي سكن الصدور أثناء الحرب الأهلية ، فجعل من الفريقين المتصارعين يآجافاً يكتسح إسبانيا من غربها إلى شرقها حتى يصل إلى البحر الأبيض المتوسط ، فيهرب هذا من بحر الشرور الذي راحت تتلاطم أمواجه على التراب الإسباني . وعندما يهرب بحر الغريزة الأولية من بحر الألم والاحتلال فإنه يحمل معه الفارين من جحيم الشر من جرحى ويتامى وثكلى . فالشر عند بايخو هو شر في ذاته ويمكن تجنبه والابتعاد عنه ، إذ أن الرصاص شر ينطلق من السلاح (المعدن) ولو لم يمتلك الإنسان السلاح لما كان للرصاص أن يقوم بدوره الشرير ، ونفس الإنسان إذا ضعفت كانت بوابة يدخلها الشر إلى حياته .

عندما قصف النازيون الألمان قرية جيرنيكا في شمال إسبانيا ومحوها من الوجود ، دون سابق إنذار ، كان ذلك عند بايخو «هجوم النفوس الضعيفة ضد الجسوم الضعيفة» (جيرنيكا وأهلها) . وفي خمسة عشر بيتاً من الديوان يصور بايخو هذه الواقعة مستلهماً لوحة بابلو بيكاسو التي تخلد هذه الذكرى . ومن المعروف أن بيكاسو رسم لوحة جيرنيكا في مايو من سنة ١٩٣٧ ، أي بعد مرور شهر واحد على تدمير البلدة الصامدة ، ومن المحتمل أن يكون بايخو قد رأى اللوحة قبل كتابة القصيدة . وعندما أخذ خوان لاريا مخطوطة القصيدة لييكاسو قبل نشرها ، أدرك هذا الأخير مدى عبقرية الشاعر ورسم له ثلاث لوحات تخلد ذكراه .

ويتسع مفهوم الحياة عند بايخو ليشمل الحياة والموت ، فالأموات ليسوا جثثاً ، لأنهم لن يكونوا جثثاً حياة لم يعيشوها بعد . فالحياة الحقيقية التي يقصفها الشر لا تنتهي بالموت وإنما تواصل حياة خلود أخرى بعد اجتياز عتبة الموت المفروض . أما الموت الحقيقي فهو موت الأثرار الذين يقتلون الإنسان ويقصفون مقابره . لهذا رمز بايخو للحياة أو للموت في الحياة بالحجر الأبيض ورمز للموت بالحجر الأسود وأكد على هذه الفكرة في «قصائد إنسانية» .

وتظل جثث الذين يموتون في الحياة - في شعره - تنبض وهي في طريقها إلى الخلود . والحجر الأبيض هو رمز الحياة ورمز الشمس ورمز النهار والحركة ، بينما يرمز الحجر الأسود للموت الحقيقي الذي لا حياة بعده ويرمز للظلام الأبدي الذي لا يتمكن من يتكف من نفسه ، والقبر لا يعني نهاية المطاف ، لأنه مفترق طرق بين الموت الحقيقي وبين الموت في الحياة ، حيث يظل القبر - في شعره - «فرج أثنى يجتذب الذكر»^(٦١) ، حتى تدخن السعادة مبشرة بقدوم حياة الخلود . ويكون الموت في الحياة لغاية نبيلة كغاية تحقيق السلام . فقد قبل المسيح الموت وأجهش في البكاء تحت زيتونة (رمز السلام) مؤمناً بأن موتاً كهذا سيفتح الباب على مصراعيه أمام السلام . ويرى بايخو في الموت موتاً للحلقة القديمة من تاريخ البشرية لكي يولد منها عصر سلام جديد ، فعذابات المسيح وعذابات عنصر الميليشيا في الحرب الأهلية هي التي ستقود ذات يوم إلى عالم سلام ، لأن الموت والعذاب والقتل لا يمكن لوجودها أن يدمر بين أشجار الزيتون . ويرى خوان لاريا في مقدمته لأشعار بايخو الكاملة بعنوان «بايخو شاعر فحل» أنه يصعب فهم ديوان «رماك إسبانيا» ، خلاصتي من هذا العذاب ، بدون الأخذ بعين الاعتبار تأثيرات نيتشا Nietzsche في بايخو ، وبخاصة في قضية الموت والحياة»^(٦٢) .

ويجعل بايخو للموت في الحياة مداخل ، مثل أن يموت الإنسان من أجل فكرة سامية كمتطوع الجمهورية الذي كان يموت ويفتدي العالم أجمع وليس إسبانيا وحدها ، من الوقوع في براثن الفاشية والنازية الواقفتين وراء الانقلاب العسكري في إسبانيا .

ومن أهم المفاهيم التي كنى بها بايخو عن الحياة ، مفهوم الثقافة ، حيث كان هذا العنصر يظهر في شعره مع كل موت في سبيل الحياة . فالثقافة عنده هي مصدر الحياة ومن أهم مقومات الإنسان . إن إيمانه بالماركسية هو إيمان علمي ونقدي غير تقليدي ، وكان يصف مطبقي الماركسية تطبيقاً حرفياً جامداً - يخضع لاعتبارات شخصية وسياسية - بالمتجلمدين ، وانتقدهم بشدة ونبههم إلى أن الماركسية هي فلسفة لفهم الحياة ومحاولة الوصول إلى الحقيقة للاستفادة من المعلومات المتراكمة في قلب الطبيعة حول ظهور الإنسان وتطوره . وبهذا كانت المادة الأولية في جسم الإنسان من أعصاب وخلايا تشرف (الحيوان) الذي يتشرف به بايخو (الإنسان) ويرى فيه ضرباً من التثبيث بالأصول والمكونات الأولية الموجودة في الحياة قبل تعقدها .

الكتاب والكتابة عنده رمز أزلي للثقافة يصطحبان جثة كل ميت ميتة ذات معنى ، لأن الثقافة هي رمز الحياة وتواصلها . من هنا كانت جثة المتطوع في سبيل إسبانيا تعطي العالم كتاباً إثر كتاب لتواصل الإنسانية تعلمها وتتواصل الحياة . في قصيدة «بدر ووخاس» تحضر مراحل الصراع الثلاث بين الموت والحياة ، تكون الحياة فيها بداية ونهاية ويكون «الموت حدثاً عابراً» ، ليس إلا^(٦٣) ، حيث تنتهي حالة الكر والفر بين المفهومين بانتصار الحياة المسلحة بالكتابة . فلنستمع للشاعر :

كان من عادته أن يكتب بإصبعه الكبير في الهواء

.....

قتلوه وعلى الموت أرفعوه

قتلوا بدر وقتلوا ووخاس ، قتلوا العامل والإنسان

قتلوا ذلك الذي وُلد وهو ينظر إلى السماء .

.....

بعد أن مات بدر ووخاس

نهض فقبّل تابوته الدامي ،

وبكى إسبانيا

ثم عاد بالإصبع يكتب في الهواء

.....

كانت جثته تنبض بالحياة^(٦٤) .

أما الرمز للموت بالجمجمة والساقين فهو رمز الموت الحقيقي بعد أن فرغت الجمجمة من العقل ، مصدر الثقافة ، وفرغت الساقان من الأعصاب مصدر الحركة والشعور عند الإنسان ، وكلاهما من العناصر الأولية

الأصيلة . فالحقل عنده هو رمز المادة الأولية التي تثير الغرائز، ويعودة هذه إلى تلك يعود بايخو إلى عالم السلاممقول قبل ظهور الإنسان الذي يظهر بعد ذلك كاملاً، لذلك يقول : «دعني وحجري الأبيض/ وحيداً ذاً أربع» . إنها معرفة بايخو العميقة بالمادية الجدلية التي مكنته من التعرف على مراحل تطور الطبقات الاجتماعية عبر التاريخ وعلى مراحل تطور الإنسان التي ستكتمل - عنده - بمرحلة إشعال الشعب كبريته المسي (أي ثورته المكبوتة) .

وكي لا يفجر الشعب ثورته «جرجر الطغاة قيده» الذي يقفل بوابة الدخول إلى التاريخ، وفي القيد كانت جرائمه الميتة (الطبقات الاجتماعية التي انتهت دورها التاريخي) . فهي ميتة، وعليه فالخرب الأهلية في إسبانيا ليست معارك وإنها هي عذابات يولد منها الإنسان الجديد، وتتمخض آلامها عن شرائح الأمل النامية وسط جرائم الرزاق الميتة . وبهذا بينا كان الشعب الإسباني رهين مأزقه التاريخي كان بايخو يعمل لإسبانيا هذا الأمل ومن هنا كانت السعادة تدخن أمام قبره .

إنه التزام شاعر فيلسوف بالمبادئ الإنسانية العليا التزاماً عملياً يتجاوز التنظير والمزايدة : «أنا مستعد للعمل بكل جهدي في خدمة العدالة الاقتصادية التي نعاني من أخطائها الحالية . علينا جميعاً ونحن ضحايا الاحتيال الرأسمالي أن نطرح هذا الوضع . إن الثورة التي أؤمن بها هي ثورة عشتها بالتجربة ليست أفكاراً نظرية تلقينها»^(٦٥) . لهذا رأى بايخو أن «الفلسفة الماركسية التي طبقها لينين كانت عماد يد الماسدة للكتاب وباليد الأخرى تعمل مقص الرقيب في الإنتاج الفكري وتدجنه لأهداف سياسية . هذه هي الممارسة الفعلية في روسيا على أقل تقدير»^(٦٦) .

بايخو شاعر الحقيقة لا يمدح ولا يهمل، ولا يندع ولا يدهن، وإنها يسلك من اليد التي ترجع . بينا خصص الكثيرون من شعراء المقاومة في الحرب الأهلية قصائدهم أو أهدوها لشخصيات لها تأثيرها في المعسكر اليساري مثل الجنرال مياخا أو ليستر أو باسبوناريا^(٦٧) ، فهو لم يهد قط شعره لأحد، وكان إهداؤه الوحيد دائماً لإسبانيا أم الجميع وللشعب الذي يدعو ويتوجه إليه^(٦٨) .

بايخو - بحق - هو شاعر يجيد البناء الشعري ويمتلك ناصية اللغة ، بعناصرها الأولية ومعانيها الشمولية الجامعة وإيماءاتها الأسطورية الثرية ويغوص في مجاهلها كاشفاً أسرارها ومطوعاً شواردها حتى بدا للبعض أنه خرج عن القواعد اللغوية، وما هو بخروج، وإنها عمل عبقرى مبدع امتلك ناصية اللغة وطوصها لفنه الشعري وفلسفته الفكرية . ليس ثمة شك في أن «بايخو شاعر حديث، يكبح جراح عمود الشعر التقليدي ويفكك الصيغ المألوفة ويتبنى الشعر الحر ويتعدى عن القوالب المعدة سلفاً»^(٦٩) .

ولم يكن بايخو كاتباً مرتجلاً، إذ كان يكتب ويعزق ما كتب ويعيد الكرة مرة ومرة، حتى يستقيم له النص قلباً وقالباً . إن صورة من ديوانه «رحمك إسبانيا . . .» كان قد أجرى عليها التصحيح بعد التصحيح تؤكد دقة هذا المبدع في صناعته^(٧٠) . كمثال نأخذ عبارة : «بعض البارود فيه الأكواع»، حيث كتب الأكواع في المرة الأولى العيون Ojos ثم عاد وغيرها بكلمة ذيل Cola وأخيراً غيرها بكلمة الأكواع Codos فتتحقق بها المعنى واستقامت القافية . وفي قصيدة بدرو روخاس نفسها أجرى الشاعر تصحيحات وتعديلات ساقط القصيدة إلى أعلى درجات الإبداع . فبالإضافة إلى تغيير مكانها في الديوان بذل اسم القيتل ستياجو بيدرو وحلف

عالم الفكر

بعض الكليات فأدى ذلك إلى تحسين الأسلوب والمعنى حيث أصبحت تهذبات الورق جسداً للروح وأصبحت إسبانيا الأم هي العالم بأكمله^(٧١).

واستخدم بايخو ظاهرة اللفظ المشترك . استخداماً عضوياً متكاملًا ومحددًا أغنى الصورة الشعرية بناء ومعنى، وبهذا نجد خلايا الشهيد تقاثل مسلحةً بالتراب (بالحركة والعمل لأن الأقدام الساكنة لا تعمل ولا يعلوها التراب) ومزودة بمغانط موجبة تشده إلى تراب وطنه، مآله الأخير حياً وميتاً.

وتعود إسبانيا الأم والمعلمة ذات المقارح لتكشف لشاعرنا عن كونها «منبعاً للحياة والشعور، فهي ليست أمّاً ولوداً فحسب، وليست معلمة تبصرنا بالمعرفة فقط، إنها هي وبقدرة قادر الأمان معاً: أم ومعلمة... . فإسبانيا ليست هي إسبانيا فحسب وإنما هي ملكوت وكون، وبداية ونهاية. ومن تالم حقاً لألمها لدرجة التضحية بالنفس فتحت له أبواب الملكوت. هنا يكمن الانسجام المحتدم لمن يتميزق متهاسكاً من أجلها. إسبانيا هي البداية وهي النهاية، وفيها تكمن الحياة

أيتها الحياة! أيتها الأرض! يا إسبانيا»^(٧٢).

كما استخدم بايخو رموزاً لها دلالات عميقة في التراث الإنساني، مثل الجاموس رمز الخصب في الثقافات القديمة، فهو الحيوان الذي يرافق الإنسان في الزراعة والنقل وتحمل جميع أنواع الشقاء.

إن عمق ثقافة بايخو هو الذي قاده إلى قناعات حتمية أعانته على مواصلة العمل بأفكاره الطوباوية في أن العالم ليس هو كذلك بما يعلم وإنما هو عالم بقدر معرفته بحدود ما يبھل... « فقد يعي الجاهلون ويبھل الواعون». وفي تقديم النملة ثنات خبز للفيل كنية عن فكرة الحب الكبير والعالم الطوباوي والفكر المثالي، التي ناضل من أجلها عنصر المقاومة الشعبية وناضل من أجلها يسار بايخو.

الهوامش

- (1) Juan Larrea: "Profecía de América", (en Cesar Vallejo: España Aparta de mi Este Cáliz, p. 11, ed. Príncipe, Barcelona 1939.
- (2) Juan Larrea: "Al amor de Vellejo", p. 32, ed. Pre - Textos, Valencia 1980.
- (3) Cesar Vallejo: "Entre Francia y España", Mundial, num. 290, Lima 1/1/1926.
- (4) Guillermo Alberto Arevalo: "Cesar Vallejo, Poesía en la historia", p. 141, ed. Carlos Valencia, Bogotá 1977.
- (5) Cesar Vallejo: "Obra poética completa", p. 16, ed. Fernández Retamar, Casa de las Américas, La Habana 1975.
- (6) Juan Larrea: "Aula Vallejo", p. 352, núm. 1, Universidad de Córdoba, Argentina 1961.
- (7) Andre Coyné: Cesar Vallejo, Vida y Obra, Visión del Perú, núm. 4, p. 57, Lima 1969.
- (8) Juan Espejo Asturrizaga: "Cesar Vallejo, Itinerario del Hombre", p. 205, ed. Meja Baca, Lima, 1965.
- (9) Juan Larrea: "Aula Vallejo", núm. 2, p. 139, 1961-62.
- (10) نذكر برواياته حول الحرب الأهلية الإسبانية، الصادرة سنة ١٩٤٠ بعنوان: «فن تقريح الأجراس»، Ernest Hemingway: "For Whom the Bell Tolls".
- (11) Juan Marinello: "Aspectos sobre un Congreso emocionado", Mediodía, num. 36, 4/10/1937, La Habana.
- (12) Alejo Carpentier: "Bajo el Signo de la Cíbeles", p. 160, Ediciones Nuestra Cultura, Madrid 1979.
- (13) Cesar Vallejo: "España Aparta de mi Este Cáliz", p. 61 - 62.
- (14) Ernesto Sabato: "El Escritor y su Fantasma", pp. 17 y 18, Ediciones Seix Barral, Barcelona 1979.
- (15) Mediodía, núm. 37, 11/10/1937.
- (16) Carlos Seco Serrano y...: "Historia de España", PP. 1001 - 1004, ed. Teide, Barcelona 1974.
- (17) له ديوان عنوانه «إسبانيا في القلب» نشره سنة ١٩٣٧.
- (18) نشر هذه الفضيحة لأول مرة شاهد الحيان لويس بورتيو في: Luis Portillo: "Unamuno's Last Lecture", R. Golden Horizon, (19) نشر هذه الفضيحة لأول مرة شاهد الحيان لويس بورتيو في: Luis Portillo: "Unamuno's Last Lecture", R. Golden Horizon, Wenfield and Nicolson, London 1953.
- حول كلمة أونامونو وملايساتها انظر:
- Carlos Rogas: "Unamuno y la GCE", pp. 283 - 292, actas del congreso Internacional de Montreal sobre la Guerra Civil Española, MAE, Madrid 1986.
- Fernando Díaz Playa: "Anecdotario de la Guerra Civil Española", pp. 181-187, ed. Plaza & Janes, Bar- celona 1996.
- (١٩) حتى بالأحد بين الاختيار ما قد يكون قد ضاع من هذا النتاج بسبب الحرب. ويقدره الأستاذ سيريبي صالون بلاثين عملاً. Serge Salauan: "La poesía de la Guerra de España", p. 81, ed. Castalia, Madrid 1985.
- (20) Eugenio Sastre: "Romance a Lina Odena, El Soldado, Madrid 1938.
- (21) تشكلت من ضباط شباب من الميليشيات الشعبية غير العسكرية، وقد حصلوا على رتبة ملازم ثان من خبرتهم في معارك حرب الشوارع. والشعراء الذين كانوا يتوقعون للقتال كانوا يضمونهم لهذه الوحدة من الجيش الشعبي التي كانت بمثابة الجبهة القتالية للجبهة، وكان مقر الجبهة في مدريد، والشعراء الذين وجدوا في أنفسهم القدرة لتوجيهوا لجبهات القتال لإلقاء قصائدهم أو إعداد صفح الحنادق، وكانت مجلة «اللون الأول» بمثابة الشاعر الشعبي للحرب الأهلية. وعندما سقطت بالخانية مدريد، العاصمة المرزوم، سقط كل شيء. Rafael Alberti R. Blanco y Negro, p. 6, Núm. 3378, 26/1 - 1/2/1977, Madrid...
- (22) هو خوان موديسكو جيبوتي، قائد في الجيش الشعبي ولد في قاندهس سنة ١٩٠٦، عمل نشاراً للخشب، انضم للجيش الشعبي وقاد الفرقة الرابعة في معارك مدريد ووادي الحجازة والحرامة (جنوب شرق مدريد)، وقاد الوحدة الخامسة في ترويل وبلشيتي ورويتي (جنوب غرب مدريد)، ثم تولى قيادة الجيش في معارك الأبرو. لجأ سنة ١٩٣٩ إلى روسيا وتوفي فيها سنة ١٩٦٩.
- (23) هو بالتين جونتال المعروف بالفلاح Campesino له ولد في إكستريادورا سنة ١٩٠٩، عمل في الزراعة وفي المناجم، غاض جميع المارك مع موديسكو كفافد ردة، توفي في منفاه بفرنسا في سنة ١٩٨٣.
- (24) ولد إرنستي ليبست فرخان في كرويفيا سنة ١٩٠٧، قاد الوحدة الخامسة في الدفاع عن مدريد وقاد وحدات أخرى في وادي الحجازة والحرامة وترويل ثم قاد الوحدة السادسة في الأبرو. توفي سنة ١٩٩٤.
- (25) Rafael Alberti: "Quinto Regimiento", El Mono Azul, núm. 25, Madrid 21/7/1937, "en Poesía de la Guerra Civil Española: 1936-1939" ed. César de Vicente Herrando, pp. 207-208, ed. Akal, Madrid 1994.
- (26) Leopoldo de Luis: "Vida y Obra de Vicente Aleixandre", p. 137, Espasa Calpe, Madrid 1978.

- (27) Vicente Aleixandre: "El Meliciano Desconocido, En la Aurora de Sangre, Nuevos poemas Varios", (recopilación de Alejandro Duque Amusco), P. 55-56, edición Plaza & Janes, Barcelona 1987.
- (28) Vicente Aleixandre: "El Fusilado,... Nuevos Poemas Varios", Ibidem, p. 50.
(٢٨) ولم يتعرض الأستاذ غوستاف سيبينان لهذا الشعر أو لمصادره ، ربما لأسباب فنية :
Gustav Siebenmann: "Los Estilos Poéticos en España desde 1900 (version Española de Angel San Miguel, título original: Die Moderne Lyrik in Spanien), Ediciones Gredos, Madrid 1973.
- (30) Leopoldo Luis: Ibidem, p. 138.
- (٣١) بالإضافة إلى «الربما» المعروف مؤلفه ، فقد انتشر «رومانس» شعبي مجهول المؤلف ، ويمكن للأخطاء اللغوية الشائعة في هذا الفن أن تكون خير دليل على مصدره ونشأته ، ومن أشهر قصائده : «الأم التي عرفت كيف نكي» و«غزاة مسلحة» ، ونشر القصيدة الثانية إلى مشاركة القوات المغربية في احتلال المدينة والتكبل بأهلها . نص القصيدتين مثبت في : Serge Saloun: Ibidem, pp. 144-147
- (32) José Monleon: "El Mono Azul, Teatro de Urgencia y Romancero de la Guerra Civil", I-V, edi. Ayuso, Madrid 1979.
- (33) Pla y Beltran: "A Lina Odena, Muerta entre Guadalís y Granada", 29/10/1936, Natalia Calamai: "El Compromiso en la Poesía de la Guerra Civil Española", p. 216, edi. Lafa, Barcelona 1979.
- (34) Concha Zardoya: Poesía Española del Siglo XX. Estudio Temático y Estilístico, IV, Ediciones Gredos, Madrid 1974.
- (35) Manuel Tunón de Lara y...: "Cultura y Cultura. Ideología y Actitudes Mentales", en "La Guerra Civil Española, 50 Años después", ibidem, pp. 275-395, edi. Labor, Barcelona 1986.
- (36) Miguel Hernández: "Obra poética Completa", p. 312, Introducción y Notas: Leopoldo de Luis, Tercera Edición, Colección "Guernica", núm. 14. Ediciones Zero, Bilbao, diciembre 1977.
- (37) Pablo Neruda: "Espicio Algunas Cosas, España en el Corazón", Tercera Residencia, Obras Completas, p. 276, tercera edición, Ediciones Losada, Buenos Aires 1967.
- (38) Pablo Neruda: Ibidem.
- (39) Jerónimo González Martín: El Romance Anónimo en la Guerra Civil Española, p. 192, Actas del Congreso Internacional de Montreal, Ibidem.
- (40) Andrés Trapiello: "Las Armas y Las Letras: Literatura y Guerra Civil 1936-1939", P. 93, Colección: Espejo de España, Planeta, Barcelona 1994.
- (41) Natalia Calamai, ibidem, p. 21.
- (42) Aurora Albornoz: "El Exilio Español de 1939, (Poesía de la España Peregrina: IV, Cultura y Literatura), Ediciones Tauros, Madrid 1977.
- (٤٣) اشتد المرض على بايخو في ١٣ / مارس / ١٩٣٨ .
(٤٤) تأثر بايخو في أعماله تأثراً قوياً بالأدب الفرنسي ، وبخاصة بالأدباء :
Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont,... Verlaine Y Laforgue
انظر التفاصيل في :
- Xlvier Abril: "Cesar Vallejo O La Teoría Poética", pp. 95-120, Taurus, Madrid 1963.
- (45) Elisabeth Kuber Ross y...: "Sociología de la Muerte...", pp. 15-21, (traducción de Luis Alberto Martín Baró), edición. Sala, Madrid 1974.
- (46) Antenor Orrego: "Una Visión Premortuaria de Cesar Vallejo, Metáfora, p. 3, núm. 16, Lina, Septiembre 1957.
- (47) Juanluis: Aula Vallejo, núm. 1, p. 101.
- (48) Angel Augier: "Nicolás Guillén, Notas para un Estudio Bibliográfico - Crítico", p. 100, II, Univ. Ct. de las Villas, La Habana 1964.
- (49) "Homenaje Internacional a Cesar Vallejo", ibidem, p. 128.
- (50) Cesar Vallejo: "España Aparta de mí Este Cáliz", p. 24.
- (51) Feilix Grande: "Semejante Mendigo", Informes de las Artes Y las Letras, suplemento del núm. 507, 13/4/1978, La Habana..
- (52) Jean Franco: "Cesar Vallejo, The Dialectics of poetry and Silence", Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
- (53) Antonio Ruiz Vilaplana: "Doy Fe... un año de actuación en la España nacionalista", pp. 38-39, 95-97, ediciones

epidaur, Barcelona 1977.

(٥٤) الجدير بالذكر أن الآلاف من رجال الميليشيا تعلموا القراءة والكتابة في خنادق القتال :

Juan Manuel Fernandez Soria: Educación y Cultura en la Guerra Civil Española, Nau Llibres, Valencia 1984.

(55) Antonio Ruiz Vilaplana: "Doy Fe... un ano de actuación en la España nacionalista", pp. 69, 96.

(56) Cesar Vallejo: "España, Aparta de mí Este Caliz", p. 18..

(٥٧) يختلف مؤرخو الأدب الأمريكي اللاتيني ودارسوه في مولد بايخو: منهم من أרך لولده سنة ١٨٩٣ ومنهم من تأريخه بين ١٨٩٢ و١٨٩٣، وأغلبهم اعتمد سنة ١٨٩٢، رغم ما جاء في رسالة بعضها بايخو في ٩/٩/١٩٢٧ لصديقه الشاعر بابلو دي بينيريس حيثل في مدريد، من أنه أصبح في الرابعة والثلاثين من عمره، وحسب دفتر العائلة الصادر عن سجل النفوس في دائرة لا ليرتاد فقد ولد نيسار بايخو في ١٦/ مارس/ ١٨٩٢ :

José Manuel Castanon y Eugenio Montejó: "Cartas de Cesar Vallejo a Pablo. Abril (en el Drama de un Episodio)", pp.34-35, ed. Rodolfo Alonso, Buenos Aires 1971.

(58) Cesar Vallejo: "Obra poética completa", prologo de Ferrari Américo, Moncloa, Li ma 1969

(59) Juan Larrea: "Cesar Vallejo: Obra poética completa", Ediciones Barral, Barcelona 1978.

(60) Georgette de Valejo: "Cesar Vallejo: Obras Completas", Ediciones Lafa, Barcelona 1978.

61) Cesar Vallejo: "obra poética completa", p.27.

(62) Juan Larrea: Ibidem, p. 708.

(63) Cesar Vallejo: "Imagen Española de la Muerte", España Aparta de mí Esta Caliz, p. 39..

(64) Cesar Vallejo: "España Aparta de mí este Caliz", pp. 33-34..

(65) José Manuel Castanon Y...: Ibidem, p. 48.

(66) Cesar Vallejo: "La Consagración de la Primavera", Mundial, num. 406, Lima, 23/3/1928.

(٦٧) من القصائد المخصصة لدولويس ليريري الزعيمة النقابية الشيوعية المعروفة

Miguel Hernández: "Pasiónaria, Viento del Pueblo, Obras completas", p. 345, Ibidem. انظر:

(68) Julio Velez y Antonio Merino: "España en Cesar Vallejo", p. 124, 1, Ediciones Fundamentos, Madrid 1982.

(69) Michele Bernu, Saul Yurkievich y...: "Cesar Vallejo (Analyses de Textes), Séminaire". p. 95, Centre de Recherches Latino Américaines, Université de Poitiers, 1972.

(70) Julio Velez y Antonio Merino: Ibidem, pp. 268 - 294.

(71) Juan Larrea: Ibidem.

(72) Alejandro Lara Risco: "Hacia la Voz del Hombre", pp. 54 y 58 Edi. Andrés Bello, Santiago de Chile 1971.

قسمة اشتراك

البيان	مجلة عالم الفكر		مجلة الثقافة العالمية		سلسلة عالم المعرفة		سلسلة المسرح العالمي	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار
للمؤسسات داخل الكويت	١٢	-	١٢	-	٢٥	-	٢٠	-
الأفراد داخل الكويت	٦	-	٦	-	١٥	-	١٠	-
المؤسسات في دول الخليج العربي	١٦	-	١٦	-	٣٠	-	٢٤	-
الأفراد في دول الخليج العربي	٨	-	٨	-	١٧	-	١٢	-
المؤسسات في الدول العربية الأخرى	٢٠	-	٢٠	-	٣٠	-	٥٠	-
الأفراد في الدول العربية الأخرى	١٠	-	١٥	-	٢٥	-	٢٥	-
المؤسسات خارج الوطن العربي	٤٠	-	٥٠	-	١٠٠	-	١٠٠	-
الأفراد خارج الوطن العربي	٢٠	-	٢٥	-	٥٠	-	٥٠	-

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في : تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم :
العنوان :
اسم المطبوعة :
المدة الاشتراك :
المبلغ المرسل :
التوقيع :
التاريخ : / / ١٩م

تسدد الاشتراكات مقدماً بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت . وترسل على العنوان التالي :

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص . ب : ٢٣٩٩٦ - الصفاة - الرمز البريدي 13100
دولة الكويت

